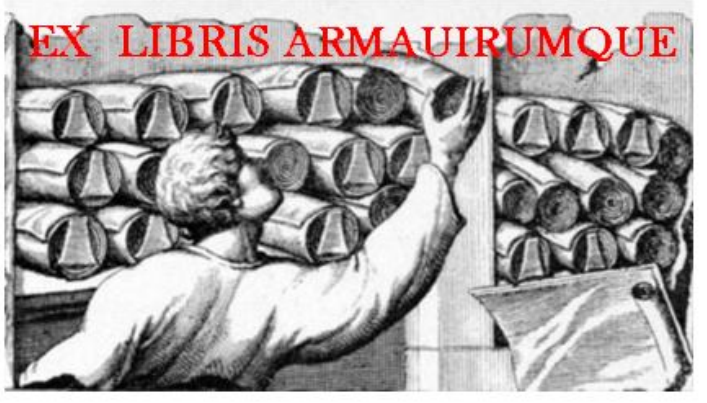
NORTHROP FRYE

LA ESTRUCTURA INFLEXIBLE DE LA OBRA LITERARIA

Los temas abarcados en el volumen están relacionados en su mayor parte con los contextos en que se mueve la crítica literaria; otros están más directamente relacionados con la literatura inglesa (Milton, Blake, el Romanticismo, Dickens, Yeats). Para Frye, la crítica no es una ciencia recluida en sí misma, y menos una técnica desprovista de vinculaciones con esa actitud que hemos llamado humanismo. Por el contrario, aparece ligada a la didáctica, a las artes y a las ciencias. Destaca así la amplitud de la crítica tal como es expuesta teóricamente y puesta en práctica por Frye. Hay que hacer notar que en este libro responde con lucidez a la acusación de ignorar la dimensión social de la crítica, haciendo ver que, por el contrario, no ha hecho otra cosa.

El profesor Northrop Frye es autor de obras tan importantes como *Anatomy of Criticism, A Study of English Romanticism* y *The Modern Century*, que iluminan problemas fundamentales de la crítica literaria, sacándolos de una visión rutinaria o mortecina. Frye no pontifica ni ofrece soluciones rotundas; prefiere dejar claramente planteados los problemas



TAURUS

NORTHROP FRYE

LA ESTRUCTURA INFLEXIBLE DE LA OBRA LITERARIA

Ensayos sobre crítica y sociedad

Traducción de Rafael Durbán Sánchez

TAURUS

LA ESTRUCTURA INFLEXIBLE DE LA OBRA LITERARIA

PERSILES - 60

Título original: *The Stubborn Structure.* Essays on Criticism and Society
© Methuen & Company Limited, 1971

Cubierta de AL ANDALUS

© 1973 TAURUS EDICIONES, S. A.
Plaza del Marqués de Salamanca, 7 - MADRID-6
I S B N 84-306-2060-5
Depósito Legal: M-11.938-1973
PRINTED IN SPAIN

INDICE

PRIMERA PARTE: CONTEXTOS

Págs.

Prefacio ... 9
1. Los instrumentos de la producción mental ... 17
2. La ciencia del bien y del mal ... 41
3. Especulación e interés ... 61
4. El diseño como principio creador en las artes 83
5. Sobre los juicios de valor ... 97
6. Crítica, lo visible y lo invisible ... 109
7. Enseñanza elemental e iniciación a la investigación ... 129

SEGUNDA PARTE: APLICACIONES

8. Variedades de las utopías literarias ... 151
9. La revelación a Eva ... 183
10. El camino del exceso ... 215
11. Las llaves de las puertas ... 235
12. El barco embriagado: elementos revolucionarios en el Romanticismo ... 265
13. Dickens y la comedia de humor ... 289
14. El problema de la autoridad espiritual en el siglo XIX ... 319
15. El remate de la torre: un estudio sobre las imágenes de Yeats ... 339
16. Conclusión a *Una historia literaria de Canadá* 365

Agradecimientos ... 407

A LA MEMORIA
DE
JOHN D. ROBINS

PREFACIO

Esta obra es una recopilación de ensayos y conferencias escritos a intervalos entre 1962 y 1968. Los he agrupado por temas, no cronológicamente, comenzando por un grupo de carácter teórico que aborda principalmente los contextos dentro de los que se mueve la crítica literaria. Siguen otros trabajos más específicos sobre literatura inglesa, ordenados en secuencia más o menos histórica. Creo y espero que el lector podrá leerlos como capítulos de un todo continuo y con la unidad propia de un libro. Las alusiones locales son principalmente americanas, porque Estados Unidos suministró el ambiente en que escribí la mayor parte de los trabajos. Además, redacté la mayoría de ellos antes que surgiera la que ha sido llamada inquietud estudiantil; y, aunque también he escrito y hablado mucho acerca de esta última, aquí me ocupo de los temas de siempre, que ella ha puesto en ebullición, aunque no los ha modificado.

Desde los tiempos de Cicerón, siempre se ha dado por supuesto que un humanista debería ser también un orador profesional, preparado para hablar en muy diversas ocasiones y sobre muy diversos temas. Ninguno de los trabajos que siguen fue escrito exclusivamente por propia iniciativa; cada uno de ellos me fue sugerido por algún coordinador de conferencias, programas o libros; y la inmensa mayoría tuvo una primera presentación

oral. Por supuesto, escribir sobre temas predeterminados también ha sido tradicionalmente parte de la preparación humanística. Pero una época en la que cada universidad tiene sus proyectos y programas para los conferenciantes que las visitan, una época en la que las mismas universidades se encuentran en conexión por medio de los modernos aviones, somete al humanista a una cierta tensión. Tensión que no proviene de la visita misma, sino de tener que presentar un texto escrito. Se encuentra en posición muy parecida a la de los comediantes al viejo estilo, que solían ser capaces de recorrer todo el país con una sola obra, hasta que la llegada de la televisión agotó en una o dos noches todo el repertorio almacenado a lo largo de su vida. Lo que hace difícil la publicación de una obra es precisamente lo que la hace posible en su versión oral. En esta última debe haber muchas repeticiones, porque cada auditorio necesita tener su propio sistema de claves: el público que oye una conferencia en Chicago no ha oído la que fuera pronunciada una semana antes en Texas y en la cual se abordaron algunos de los puntos que son objeto de aquélla. Cuando las conferencias son publicadas, aun separada la una de la otra, esa especie de auto-plagio ha de ser suprimido. Se trata de un proceso sin recompensa, aburrido y que a la vez deja, a un nivel irracional, una sensación azorante. He intentado reducir al mínimo las repeticiones y espero que las que quedan ayudarán en lugar de distraer. Pues es claro que a veces la repetición puede ser signo no tanto de una carencia de ideas como de convicción o incluso de seguridad en las propias convicciones.

Así pues, cada trabajo fue escrito para una ocasión concreta. No he intentado hacer desaparecer todas las señales de dichas ocasiones y estoy profundamente en desacuerdo con el convencionalismo según el cual debería hacerlo. Una vez más apelo aquí a la tradición humanista: Cicerón hubiera obrado como un estúpido al revisar su defensa de Archias para convertirla en un tratado sobre el lugar que cabe al poeta en la sociedad. Por otra parte, unas palabras acerca de cuáles fueron dichas ocasiones pueden ayudar al lector.

Los tres primeros ensayos fueron contribuciones a ciclos de conferencias organizados por diferentes univer-

sidades, sobre temas generales, normalmente en relación con las fiestas de aniversario. Las universidades fueron, respectivamente, las de Chicago, Cornell y Kentucky; y las cuestiones a tratar eran, también respectivamente: ¿Qué conocimientos son de más valor?, ¿Qué tipo de moralidad es propia del trabajo de investigación?, ¿Qué dan las humanidades que no den las ciencias? A estas preguntas remite la primera frase de cada trabajo. En los tres me preocupo más de plantear lúcidamente la cuestión que no de resolverla doctoralmente, procurando dejar suficientemente claro para el lector cuáles son las cuestiones debatidas. El análisis del poder conformador de las palabras, en «Especulación e interés», tiene especiales características de tanteo, en parte porque no conozco ningún otro intento de aproximación al tema. El ensayo sobre el diseño en las artes opera un sustancial cambio de contexto mediante el paso de unas estructuras verbales a las otras artes. Salvo por este cambio, el razonamiento no es especialmente nuevo. Una primera versión fue presentada en un festival sobre las artes, organizado en la Universidad de Rochester. La versión presente apareció en *Festchrift* para mi amigo Philip Wheelwright [1], como tributo a su facilidad para abordar los más diversos temas.

Los tres trabajos siguientes tratan sobre teoría de la crítica, principalmente en el contexto de la docencia. El ataque que, en la «Introducción polémica» de mi *Anatomy of Criticism,* lancé contra la idea de que la crítica es primariamente valoración de la literatura parece que ha resultado difícil de digerir. «Sobre los juicios de valor», un trabajo que presenté en Chicago, en una conferencia de la Modern Languages Association, representa uno de mis diversos esfuerzos para exponer mi criterio sobre el particular. La pregunta que con más frecuencia se me hace es: «¿No está usted dando por supuesto un juicio de valor cuando dedica más tiempo a escribir sobre Shakespeare o Milton que sobre otros poetas?» Esta pregunta quedó contestada también en *Anatomy of Criticism.* Pero me la propuso por seis veces sucesivas un

[1] Siento hondamente tener que decir ahora el extinto Philip Wheelwright.

grupo de alumnos de un centro universitario en el que me encontraba de visita. «Sobre los juicios de valor» es un intento de responderla nuevamente y también de mostrar que, hasta cierto punto, la falsa cuestión de valoración se convierte en la auténtica de los valores de la misma investigación sobre la literatura. «Crítica, lo visible y lo invisible» sugiere cuáles son *esos* valores. Fue una comunicación al Trinity College (Hartford) con ocasión de una conferencia sobre mis propios métodos críticos, organizada por el que fue profesor Frederick Gwynne. El último trabajo de esta primera sección es un discurso pronunciado en otra reunión de la Modern Languages Association y dirigido a un auditorio que estaba interesado por los pasos a dar y las conexiones a establecer en la enseñanza del inglés, desde el kindergarten hasta la escuela graduada.

De los ensayos contenidos en el segundo grupo, el dedicado a las utopías formaba parte de un número especial de *Daedalus,* la revista de la American Academy of Arts and Sciences, dedicado al tema. Me limité a los aspectos literarios de las utopías, porque los políticos, filosóficos y otros estaban a cargo de diversos colaboradores más competentes. Lo he colocado en primer lugar dentro de esta segunda sección para que contrapese al que abre el libro, con el cual tiene mucho en común. El trabajo sobre Milton, presentado en una conferencia sobre el *Paraíso Perdido* pronunciada en la Universidad de Western Ontario con ocasión del triple centenario, es una especie de depuración de anteriores disertaciones mías sobre Milton, también pronunciadas en el mismo campus y publicadas, todas ellas, con el título de *The Return of Eden: Five Essays on Milton's Epics* (doy el subtítulo porque, por alguna razón, es el único de la edición inglesa). Los dos ensayos sobre Blake se diferencian ampliamente por razón del objeto de cada uno. El primero, presentado en la Universidad de Nebraska, trata de bosquejar algunas de las conexiones entre mi propia teoría de la crítica y el estudio de Blake, del cual arranca; el segundo pretende ser simplemente una guía introductoria al simbolismo de las Profecías y, por consiguiente, quizá un epítome del largo y difícil *Fearful Symmetry.* El trabajo sobre el Romanticismo fue la primera de una

serie de cuatro «reconsideraciones» de este movimiento, presentadas en el English Institute, en 1962; los criterios con que en ellas se enfoca el Romanticismo fueron luego desarrollados en un libro posterior, *A Study of English Romanticism,* en el que son aplicados a Beddoes, Shelley y Keats.

De los trabajos sobre la época victoriana, uno, dedicado a Dickens, fue también presentado en el English Institute, en 1967. Está basado en una concepción de la Comedia Nueva, que he bosquejado en otra parte, pero que nunca había aplicado con detalle a Dickens. El otro, presentado en la Rice University, fue reimpreso en un *Festschrift* para mi colega el profesor A. S. P. Woodhouse: abarca uno de los campos que fue de su peculiar interés. El escrito sobre Yeats, presentado en la conferencia de Sligo sobre Yeats en 1968, es mi tercer esfuerzo para reconciliar el elenco de las imágenes yeatsianas en su conjunto con el esquema de *A Vision.* Tercer esfuerzo, que debía convertirse en el más logrado, por aquello de que a la tercera va la vencida. Este, y el que versa sobre Milton, son estudios preliminares de lo que temo se convierta en un largo e intrincado libro sobre los esquemas de la imagen en la literatura.

A Literary History of Canada fue resultado de una obra proyectada en colaboración, bajo la dirección general del profesor Carl Klinck, de Western Ontario. El proyecto agrupaba treinta y cinco colaboradores. Se me pidió que escribiera una conclusión resumiendo lo que, a través de todo el libro, se decía sobre cómo actúa la imaginación poética en Canadá. He publicado el texto, para comodidad del lector que desee tener acceso a él independientemente de su contexto; he suprimido las referencias concretas a mis colegas. Pero cualquiera que analice detenidamente el ensayo original puede ver por sí mismo cuánto les debo, no sólo en los datos y las ideas, sino también en la redacción. Espero que el lector no familiarizado con la literatura canadiense lo leerá no como un curioso y localista apéndice de este libro, sino como un rápido vistazo a un paisaje imaginativo que aún tiene importancia para el suyo propio.

El título lo he tomado de un pasaje de la *Jerusalem* de Blake (Lámina 36 ó 40, según la copia utilizada como

base de la edición), que siempre ha significado mucho para mí y que se destaca con fuerza y resonancia peculiares precisamente en aquel tremendo marco:

Por su nombre inglés los llamo: inglés, la base ruda.
Construyó Los la inflexible estructura del Idioma
Trabajando en contra de la melancolía de Albión,
Por que no se convirtiera en desesperado Mudo.

Y, puesto que algunos de los que escriben sobre mí siguen afirmando que desconozco la dimensión social de la crítica literaria, el subtítulo llama la atención de mis lectores sobre el hecho de que prácticamente no he hablado sobre otra cosa.

N. F.

Universidad de Toronto
Noviembre, 1969.

PRIMERA PARTE
CONTEXTOS

1

LOS INSTRUMENTOS DE LA PRODUCCION MENTAL

El tema que se me ha encargado es el siguiente: «¿Qué conocimientos son de más valor? ¿Qué conocimientos hay que tener?» Pero quiero someter a discusión los presupuestos sobre los que tal pregunta se basa. En primer lugar, el conocimiento de más valor, sea cual fuere, no es algo que uno *tiene,* sino algo que uno *es;* y la respuesta correcta a semejante pregunta, si es que algún alumno tuviera intención de plantearla, sería otra pregunta: «¿Con qué cuerpo de conocimientos quiere usted identificarse?» En segundo lugar, la locución «de más valor» es terreno abonado para introducir juicios comparativos de valor en zonas en las que están fuera de lugar. Siempre que los alumnos me preguntan si les aconsejaría elegir la sociología o la antropología, la historia antigua o la moderna, una asignatura de ciencias o un idioma, compruebo que no existen respuestas objetivas ni posibilidad de llegar a alguna que lo sea. La respuesta depende de los criterios que se adopten, pero no de algún elemento existente en la estructura misma del conocimiento, susceptible de que les sea mostrado por mí o por cualquier otra persona. Supongo que hay un conocimiento que resulta virtual e intrínsecamente inútil; esto

es, temas carentes de contenido o fundados en presupuestos falsos, como la quiromancia o las teorías raciales que los nazis cultivaban; pero es remoto el peligro de que los estudiantes se vean desviados por ellos. Los conocimientos más valiosos, para un auténtico universitario, son aquel cuerpo de saberes con los que ya se ha comprometido de un modo inconsciente. Hablo de compromiso inconsciente, porque, para un estudiante genuino, el saber, como el matrimonio, es algo demasiado importante para quedar relegado totalmente a la elección consciente. Esta última es para el no comprometido y para aquellas personas cuyas normas de elección son sólo las derivadas de una serie de factores diversos de su propia vida, como pueden ser: el panorama de una futura carrera, el criterio sobre las propias aptitudes, la conjetura sobre el valor que tendrá en el mercado, un tipo de saberes en comparación con otro o, simplemente, una especie de instintiva preferencia que, realmente, no es necesario racionalizar.

Comencemos por distinguir entre la enseñanza general y la especialización, dos cuestiones no totalmente conexas. En el plano intelectual, el mundo se encuentra especializado y es pluralista; el saber, como la ameba, sólo puede reproducirse por subdivisión. Es posible organizar coloquios en torno a tópicos generales, como la comunicación, y obtener especialistas en «comunicar» unos con otros en una insustancial eucaristía. Los especialistas pueden llevar esto a cabo bajo presión; pero, en su mayoría, lo harán con un sentido de obligatoriedad, como quien cumple con el deber de voto, y no con la alegría que podría encontrar en la discusión de su propia especialización con alguien de los pocos que, en todo el mundo, la comparten. De hecho, la especialización es algo esotérico, casi una especie de conspiración; y los postulados de la libertad académica exigen que así sea. El especialista, en cuanto especialista, sólo responde de su propia materia. Los estudiantes no deben tratar de «valorarlo» como si la cátedra fuera el escenario en que se desarrolla una representación ante el público; los administradores y fundaciones privadas encargados de los centros docentes no deben acosarlo pidiéndole que aprenda más sobre otros temas; los periodistas y políticos de-

ben dejar de repetir estúpidos clichés, como el de la «torre de marfil», para describir su mundo intelectual. En unos tiempos en los que la palabra «diálogo» ha alcanzado tan poderosa carga de magia verbal, merece la pena recordarnos a nosotros mismos que en Platón, que parece ser el inventor de este concepto, el diálogo tiene el exclusivo propósito de destruir el falso conocimiento. Tan pronto como aprecie un conocimiento genuino —o que Platón considerara tal— el diálogo se torna monólogo disfrazado. Lo que requiere el mundo de la especialización no son dos, sino doscientas culturas, más o menos ininteligibles la una a la otra; y su progreso depende de que haya más culturas y no de que haya menos.

Lo que acabo de describir no es más que la rutina de la especialización. Su santo patrono es Sherlock Holmes, que, en razón de la plenitud de su entrega a la especialización, nunca dejó sin resolver algún problema que le hubiera sido planteado. Sherlock Holmes se sintió un poco dolido de que Watson nunca leyera su pequeña monografía sobre las diferencias entre las 140 variedades de ceniza de tabaco; sin embargo, cuando Watson le dijo que la Tierra era un globo que giraba en torno al Sol, él le indicó que aquello era un dato irrelevante y que haría todo lo posible por olvidarlo. Pero, por supuesto, hay en la especialización otras muchas cosas además de la rutina. Particularmente, tiene lugar un proceso de mutación y metamorfosis. Los temas se reagrupan por sí mismos y, a partir de las cambiantes relaciones de los ya existentes, toman cuerpo otros nuevos, como la geofísica toma cuerpo a partir de un nuevo modo de relacionarse la geología con la física. Es en esos momentos de reagrupación cuando el gran genio, con su colosal visión simplificadora, tiene las mejores oportunidades de emerger. En el caso de que hoy apareciera en el campo de la psicología alguien de la estatura de Freud, me pregunto si no existiría la sensación de que era un teórico con demasiadas pocas horas de trabajo en la rutina del laboratorio para un buen profesional de la psicología. Como Freud mismo, los Freud del futuro tienen más probabilidades de surgir en un punto de mutación en el que la psicología empieza a ser algo irrecognoscible para el estamento especializado en ella. Pero esas mutaciones se producen

desde dentro de las disciplinas existentes, y en un cierto estadio de su desarrollo interno; no pueden ser planificadas ni aun directamente estimuladas desde el exterior.

La educación general es un asunto de naturaleza primariamente social, no intelectual; y no tiene autoridad alguna sobre la especialización productiva. Cualquier discusión sobre el particular tiene que referirse a la situación de la sociedad y a los deseos, necesidades e ideales de la misma. Hay un cuerpo de conocimientos y aptitudes que todo el mundo debe dominar y poseer para participar en nuestra compleja sociedad. Y la cuestión es qué medida alcanza o es conveniente que alcance subjetivamente, en la vida, y objetivamente, en la estructura del conocimiento. Supongamos que podemos distinguir entre dos niveles de educación general: un nivel elemental o medio y otro nivel culto. Aproximadamente, equivaldría a la diferencia que existe entre saber leer y escribir, por un lado, y saber leer con cierta profundidad y criterio y escribir con alguna articulación por otro. Actualmente, muchos piensan que, si nuestra civilización ha de sobrevivir, es no ya deseable, sino necesario, que el pueblo, en una gran escala de la que no hay precedentes, alcance el nivel culto. Siempre ha existido una distinción práctica entre lo que es importante, como las catedrales, y lo que es necesario, como los urinarios. En nuestra época, y quizá por primera vez en la historia, parece que lo importante se está convirtiendo también en necesario.

Desde que Adán fue arrojado del Paraíso y recibió la orden de cultivar una tierra maldita, la más importante distinción entre las actividades de la humana vida ha sido la que se estableció entre trabajo y ocio. Entiendo aquí por trabajo el conjunto de los aspectos productivos de la sociedad: la acumulación y distribución de alimentos y medios para proveer a la habitación y demás específicas necesidades de un orden social establecido. Según Veblen, Adán se cansa pronto de cultivar la tierra y obliga a Eva a que lo sustituya, reduciendo sus actividades a la caza y la pesca y dando así origen a una «clase ociosa», calificada como superior por no contribuir en nada a la producción social. Cuando ocio y trabajo quedan per-

sonificados como clase superior e inferior, se introducen en la sociedad las ideas de derroche y alienación. Alienación del trabajador, que es defraudado y privado de casi todo el fruto de su propio trabajo, y derroche del consumidor ocioso, que no puede aportar nada de utilización provechosa. La democracia norteamericana ha difuminado estas distinciones sociales y ha sustituido la clase ociosa por la sociedad de la abundancia; pero no por ello ha disminuido los sentimientos que brotan del derroche y la alienación. Al menos, es más fuerte que nunca la impresión de que dicha sociedad, considerada en sus aspectos productivos y de distribución, es algo innoble y de pacotilla, algo que no merece nuestras fidelidades; que muchos de sus productos son absurdos y que el modo obsesivamente activista de funcionar su mecanismo es espiritualmente irrelevante. Y, en el caso presente, no existe nadie a quien odiar; no hay tiranos, capitalistas de puro y sombrero de copa, ni aristócratas vanidosos; nadie que sea esencialmente diferente de nosotros mismos, con quien ensañarnos para liberarnos de nuestros sentimientos.

En una sociedad totalmente entregada al trabajo se podría considerar el ocio como mero descanso o tiempo sobrante. Si el ocio es continuo, se convierte en holgazanería o diversión. Ambas son reacciones contra lo desagradable o embotador del trabajo: perdiendo el tiempo en otras cosas compensamos el tiempo gastado en trabajar. Una vida dividida sólo entre un trabajo que embota y un distraído juego no es vida sino esencialmente un mero esperar la muerte. Para semejante sociedad, la guerra es una liberación, puesto que nos alivia la tensión de la espera. Es algo universalmente comprobado que la holgazanería y la diversión se encuentran muy próximas a esa forma de aburrimiento que se manifiesta destrozando objetos; de aquí el extendido criterio, que tiene por lo menos un siglo de vejez, de que la educación de las masas es requerida simplemente para evitar que el pueblo haga barrabasadas. No es ésta una muy sugestiva filosofía de la educación ni que, en definitiva, tenga probabilidades de conseguir sus objetivos.

La educación no tiene nada que ver con este círculo vicioso del trabajo y la holganza. Comienza en el mo-

mento del genuino ocio, en el que Adán ni labra la tierra, ni se va a pescar dejando el verdadero trabajo a Eva, sino que se entrega a recordar su Paraíso perdido. Ya desde los tiempos de Milton, estructurar el sueño del Paraíso perdido sigue siendo la definición de la educación. Más prosaicamente, podemos afirmar que la educación es el producto de una visión de la sociedad humana más estable y coherente que la existente. Cuando los estudiantes de hoy eran niños, el Rey de Inglaterra era Emperador de la India; China era un país amigo y burgués; Japón, enemigo y totalitario; y la Alemania nazi dominaba como el más poderoso imperio jamás conocido. Resulta claro que lo que imaginamos ser la auténtica sociedad no lo es de ningún modo, sino sólo la transitoria apariencia de ella. Una sociedad en la que un enfermo mental puede, con un rifle, cambiar al presidente de los Estados Unidos no es bastante real para que cualquier persona sensata desee vivir plenamente dentro de ella. Lo que la sociedad real es, viene indicado por la estructura de las artes y ciencias en una *universitas*. Esta es el cuerpo permanente de lo que la humanidad ha hecho y está haciendo, y sólo aquí hay que buscar la explicación de por qué el mundo que nos rodea cambia tan rápida y drásticamente.

Así pues, una teoría de la educación implica una teoría de la sociedad. Una teoría de la sociedad exige la construcción de un modelo de sociedad. Y todos los modelos de la sociedad, como señala Max Weber, tienen algo de utópicos. A la inversa, todas las utopías son, en realidad, encarnaciones de teorías educativas. No podemos analizar una teoría educativa simplemente por relación con una sociedad existente, porque ninguna de estas teorías tiene valor alguno si no puede ser concebida como transformadora de esa sociedad para asemejarla, al menos en cierta medida, a su propio patrón. El momento del ocio, como lo hemos definido, es aquel en el que un ser humano plenamente consciente es capaz de tomar una distancia respecto de sus actividades y comparar lo que hace con lo que le gustaría hacer o lo que pudiera concebir como una actividad más noble. Es también el momento en el que comienza a sentirse la necesidad de la educación, puesto que la palabra escuela, como señaló Aris-

tóteles, está en conexión con *Schole,* ocio. Esta es la razón por la que he hablado de la educación como de algo que tiene como meta última la contemplación de un ideal, es decir, un orden social teóricamente coherente y estable. En términos éticos, podemos llamar a esto el esquema de un Estado justo.

Lo cual nos conduce a la tradicional concepción de la educación, que hemos heredado de Platón. Dicho autor distingue dos niveles de conocimientos: uno superior, teórico (en el sentido de *theoria,* visión), que se funde con las ideas permanentes o formas, y otro inferior, práctico, cuya función es dar cuerpo a esas formas o ideas al nivel de la vida física. Es a las artes a las que aludo cuando en mi título me refiero a «Los instrumentos de la producción mental». Consideraremos que las artes mayores —en terminología de Platón— forman un grupo de seis. Tres de ellas son las de la *mousiké:* música, matemáticas y poesía. Constituyen el principal núcleo de lo que Platón llama filosofía: la identificación del alma humana con las formas o ideas del mundo. Las otras tres son las artes imitativas o encarnadas; son las de la *téchne,* pintura, escultura y arquitectura, que, junto, con las demás que giran en torno suyo o que de ellas se derivan, unen el cuerpo del hombre con el mundo físico, En un Estado justo, esta concepción de la educación se refleja en una jerarquía en la cual un rey-filósofo, sostenido por una guardia que ha sido educada según los puntos de vista de aquél, ejerce su autoridad sobre los artesanos y productores. En este Estado no hay sitio para los poetas que renuncian a su herencia e intentan convertir su arte en técnico o imitativo.

La concepción platónica de las relaciones existentes entre la educación y la sociedad es auténticamente revolucionaria: el modelo de sociedad justa, tal como la educación la concibe, es tan diferente del modelo de sociedad como la conocemos que ambas no pueden coexistir; el uno necesariamente considera al otro como enemigo. Cuando, en el Renacimiento, esta concepción fue reavivada, se la modificó dándole unas perspectivas más acomodaticias. La educación renacentista aún construye una visión de la forma permanente de la sociedad; y, en teoría, el gobernante es la persona más cualificada para impar-

tir esa visión. La mejor sociedad es aquella en la que el rey es un rey-filósofo; y el ideal de educación es la norma de un príncipe cristiano. En esta perspectiva, sin embargo, la educación del príncipe no modifica radicalmente la existente estructura de la sociedad; simplemente la ilumina. El modelo es aquí la *Ciropedia,* de Jenofonte, más bien que la *República,* de Platón. Pero, como aparece claro en Maquiavelo, el príncipe efectivo es bastante más probablemente un hombre enérgico y astuto que no un sabio. Una encarnación de la voluntad, no de la razón, De aquí que, en la práctica, el papel social de la educación se encuentre más fácilmente en el cortesano: el servidor y consejero del príncipe. El Renacimiento, además, había heredado una tradición medieval según la cual las personas instruidas eran más apropiadas para la clerecía que para el gobierno y, por consiguiente, en la esfera temporal quedaban relegadas a una misión parecida, de asistencia y consejo; a un servicio civil más que al poder gobernante.

El choque entre los puntos de vista revolucionarios y acomodaticios sobre el Estado justo queda claramente resaltado en la *Utopía* de Tomás Moro, en un diálogo entre Moro y su amigo Hythlodaye, que ha estado en Utopía. Hythlodaye ha vuelto de allá con unas revolucionarias ideas platónicas: sólo la drástica medida de volver a fundir Europa en un molde utópico mejorará a una sociedad en la que la «cosa pública» * es realmente un complot de los ricos y los poderosos. Por su parte, Moro, en el primer libro, expone un punto de vista diferente: Hythlodaye —sugiere— debería llegar a un acuerdo con la sociedad existente, al menos en el sentido de utilizar su visión utópica con una dimensión de consejo: como informadora, modificadora, mejoradora y racionalizadora de la estructura de aquella sociedad, haciendo lo que en la práctica fuera posible para que la Europa del siglo XVI se asemejara más a una coherente visión de la vida. Esta actitud es más próxima a la concepción aristotélica de la justicia, que no a la de Platón; con todo, incluye un punto de vista cristiano y agustiniano, que es lógica prolon-

* La palabra utilizada es precisamente «commonwealth». (N. del T.)

gación de Platón. Si el rey-filósofo busca la identidad de su alma inmortal con el mundo de las formas inmortales, es posible que tenga que abdicar como rey, puesto que la plena identidad convendrá a la vida contemplativa más que a la activa. La forma última del Estado justo sólo puede ser encarnada por una Iglesia o por una comunidad monástica en la que el auténtico rey-filósofo es Dios. Así, la utopía de Moro tiene con el cristianismo la misma equívoca relación que con la Europa del siglo XVI. La utopía tiene con ambos una real conexión, junto con un soterrado antagonismo, que alcanza las mismas profundidades.

El Renacimiento llevó adelante la concepción tradicional de la educación como visión del Estado justo; pero tenía a mano un poderoso método práctico de realizarlo. Nos referimos al humanismo; el estudio no ya de una civilización ideal, sino de una real, que, al haber desaparecido, podía ser analizada en su forma ideal como una estructura de las artes y las ciencias. Fue un instrumento pedagógico del tipo prefigurado por Platón cuando, de su imagen del Estado justo, contenida en la *República*, vino a su consecuencia, la historia de la civilización de los atlantes, que los atenienses recibieron de la vieja civilización egipcia. En medida considerable, la cultura romana fue humanista en el sentido en que recreó, en su propio contexto, una anterior cultura griega; el Renacimiento siguió los pasos de los romanos recreando, también en su contexto, una cultura clásica latinizada. Los auténticos humanistas no estudiaban los clásicos como formas culturales inmutables de otro mundo, sino como principios culturales informadores del mundo de ellos. No los clásicos, en su conjunto, incluidos los tratados de Vitrubio sobre arquitectura y los de Columela sobre agricultura junto con Virgilio y Cicerón, ofrecían una coherente estructura de conocimientos que, correctamente aplicada, pudo transformar la sociedad renacentista en algo parecido al propio esquema de coherencia, del mismo modo que los «rescoldos de llamas muertas», según la frase de Milton, prenden una nueva llama; y el viejo imperio romano se renovó en el Sacro Romano Imperio, el poder temporal de la Europa cristiana. En su mejor momento, el estudio de la cultura clá-

sica promovió un modo liberal de ver las cosas, que, en otras circunstancias, hubiera resultado imposible en unos tiempos tan pesadamente abrumados por las ansiedades religiosas y políticas. Las culturas griega y romana pudieron ser estudiadas con un cierto distanciamiento, puesto que el que lo hacía no compartía los puntos de vista religiosos ni políticos y, por consiguiente, era capaz de distinguir entre la estructura ideal o permanente y la histórica.

La concepción humanista de la educación, hasta los tiempos de Arnold y Newman, apuntaba todavía a una sociedad más o menos platónica, dividida en dos niveles. En el inferior estaban los productores y artesanos, los trabajadores y comerciantes, todos aquellos que tenían relación con las artes prácticas y técnicas. En el nivel superior estaba la aristocracia o clase ociosa, libre de la necesidad de contribuir a la producción social. La función de la educación en este nivel social alto era transformar una clase ociosa en una clase responsablemente dirigente, experta en las artes de la guerra y la paz, que eran los conocimientos propios de los guardianes de Platón y de su rey-filósofo. Las artes de la paz eran, en primer término, las artes musicales en sentido platónico: éstas se habían ampliado a las siete artes liberales de la Edad Media, pero habían conservado su vinculación con la música, las matemáticas y la literatura. Por supuesto, la parte «musical» no tenía mucha relación con lo que hoy conocemos por música, sino que era más bien una rama de la cosmología especulativa. Sin embargo, la supremacía de los clásicos y las matemáticas se mantuvo durante siglos en la enseñanza universitaria. Aquellas artes suponían una permanencia que no podía ser igualada por las artes técnicas: los edificios se derrumban; incluso los monumentos de perenne bronce pueden desaparecer. Pero los libros, aunque individualmente se pueden perder, tienen un singular poder de autoperpetuación. De aquí resulta que una cultura del libro y el estudio de palabras y números puedan utilizarse para edificar y reedificar las formas permanentes de la sociedad, para establecer un sentido de continuidad, que es el control genuino del orden social, el arte de gobierno en cuanto

distinto de «la política, esa herejía»[1] —como diría Shakespeare—, que se limita a sobrenadar en la corriente de los siglos.

Durante el siglo XIX, la educación humanista tuvo que aceptar el reto de una concepción totalmente nueva de la sociedad. De hecho, dicha concepción apareció con máxima claridad en su forma más revolucionaria y utópica, esto es, en los ideales de la revolución —la americana y, más particularmente, la francesa— y después, en las metas del movimiento revolucionario socialista puesto en marcha por Marx. Esta perspectiva, como la de Hythlodaye en Moro, consideraba la relación del nivel superior con el inferior de la sociedad como esencialmente rapaz y parasitario. Así, la educación que hizo que la clase dirigente se sintiera con unas responsabilidades superiores era fundamentalmente una racionalización de su poder: constituía lo que Marx llama una ideología. En su forma plenamente desarrollada, la sociedad debería coincidir con la sociedad productiva; debería estar compuesta en su totalidad por trabajadores y productores. Según Carlyle —quien, tratando de invertir su movimiento, fue importante exponente de esta actitud— la verdadera distinción no es entre el trabajo y un cultivado ocio, sino entre el trabajo auténtico, como expresión de la energía e inteligencia humanas, y las dos formas de anti-trabajo que conoce la sociedad. Una de ellas es la holganza o, como Carlyle decía, el «dandysmo» de una aristocracia no trabajadora; la otra es la esclavitud, los serviles y degradantes resultados de la explotación y de la mecánica división del trabajo. La distinción entre el genuino trabajo y la esclavitud, tema de un reciente estudio de Hannah Arendt[2], está desarrollada en Ruskin y William Morris. Este último autor es para nosotros de especial interés, porque considera las artes técnicas como instrumentos de la revolución social. La arquitectura y las llamadas artes menores, principalmente las de tipo gráfico y de diseño pictórico, son, para Morris, las fuerzas que transforman una sociedad basada sobre la explotación en una sociedad de trabajadores y productores.

[1] Soneto 124, 11.
[2] *The Human Condition* (1959).

Enfrentados con este cambio social, los defensores de la educación humanista se vieron compelidos, frecuentemente a pesar de ellos mismos, a una visión conservadora de la sociedad, que subraya los permanentes valores de la aristocracia, el ocio, la cultura y la concepción social de lo que Newman llama «gentleman». Esta unión del humanismo y el conservadurismo social persiste hasta T. S. Eliot. En Arnold existe un notable intento de distinguir entre los ideales del ocio y la cultura, por un lado, y, por otro, la circunstancia de pertenecer a la clase dominante, que normalmente los encarna. La firmeza del esfuerzo viene indicada por el hecho de que describe lo primero como «cultura» y a los segundos como «bárbaros». Como los humanistas del Renacimiento, Arnold da el primer puesto al estudio de los clásicos, aunque sólo porque los considera en gran medida como Morris considera las artes del dibujo: como el vital poder de la imaginación que transforma una sociedad clasista en una sociedad sin clases. Pero manifiesta una ansiosa cautela acerca del cada vez más escaso número de personas que coinciden con él en su visión de los clásicos, así como sobre el creciente número de los que los rechazan abiertamente como «lenguas muertas» o los aceptan mecánicamente como meros símbolos de una posición social.

En quienes se inclinan hacia la ciencia y la tecnología, de modo notable en Huxley y Herbert Spencer, encontramos un criterio liberal sobre la educación, a medio camino entre el humanista conservador y el socialista radical. Se presupone aquí que la sociedad debe ser primariamente productiva y que el estudiante debe prepararse para ser absorbido dentro de una sociedad de productores. La producción entraña un forcejeo con la naturaleza, de modo que la ciencia, estudio directo de la naturaleza, pasa al primer plano de la educación. Los valores de la formación humanista, al ser valores relativos al ocio, en una sociedad productiva deben ser considerados valores relativos al tiempo libre: no transformadores de la sociedad, sino refinamientos y adornos de ella. Así, no se sostiene la específica razón humanista para elegir los clásicos como base de la educación literaria. Desde este punto de vista no existen en los mejores autores griegos y latinos valores que no puedan encontrarse en los mejo-

res autores ingleses. Por supuesto, Huxley y Spencer se interesaron por la nueva teoría de la evolución, la cual entendían como un proceso en el que el hombre es continuamente educado por la naturaleza. Como norma general, es educado de un modo reluctante, involuntariamente y mientras su mente está entretenida con sus propias fantasías. El hombre es un chico distraído y revoltoso para la madre naturaleza. Como dice Huxley, «la cuestión de la educación compulsiva llega muy lejos cuando de la naturaleza se trata. Su ley en este asunto fue trazada y aprobada hace mucho tiempo. Pero, como toda legislación compulsiva, la de la naturaleza es severa y ruinosa en su aplicación... La disciplina de la naturaleza no es ni siquiera la de la 'letra con sangre entra' * —bien entendido que la sangre va por delante de la letra—, sino la de la sangre sin más, sin letra: a tu cuidado queda averiguar por qué te calientan las orejas». Como vemos, la madre naturaleza de Huxley es muy parecida a cualquier exasperada madre victoriana con una gran camada de hijos; sólo que es desusadamente taciturna: jamás reprende, únicamente pega. Pero no siempre es madre; es una diosa blanca. Y si el hombre acepta su disciplina y enmarca su educación dentro del esquema que ella le ofrece, puede llegar a convertirse en un amante e incluso, por breves momentos, su dueño.

De esta visión decimonónica procede, en gran parte, la concepción de la educación liberal como período preparatorio en el que se conceden al estudiante cuatro años para alcanzar una cierta perspectiva sobre la sociedad que le rodea. Después de ellos —según la frase tópica de los discursos de graduación— está listo para lanzarse al mundo, entendido éste como un mundo de actividad más o menos productiva, en el que utilizará la pequeña parte de conocimientos que tienen alguna relevancia en su esfera de actividad; utilizará una parte más pequeña aún como ornamento y para contribuir al adorno y cultivo del tiempo libre. El resto lo abandonará a una gradual erosión. Al cabo de los diez años a contar desde la fecha de la graduación, puede que se conserven los gus-

* Huxley hace un juego de palabras con la frase inglesa «a word and a blow», que podríamos traducir en castellano «a bofetada por palabra». (N. del T.)

tos cultivados; pero, como norma, ya no se puede leer con suficiente facilidad *Las mil y una noches* en la versión arábiga, ni tampoco los libros de texto sobre sociología en su jerga original. Este concepto de la educación se basa en el mito de Rasselas de una juvenil cárcel- paraíso, algo así como un escribir por entretenimiento —como dice Robert Hutchings— seguido de la vuelta al Egipto de la vida práctica.

Puede verse que esta concepción de la educación liberal tiene una base realmente anti-liberal; la lógica respuesta a ella son unos esquemas horriblemente utilitaristas. Tales esquemas resultan modificados de varias formas: algunas cosas son buenas en sí mismas; son fines en sí, al decir de Newman. Y, al considerar los valores de la educación, también hemos de incluir las de ellas. O, más claramente, el conocimiento de los principios más permanentes de las artes y ciencias resulta ser más útil en la práctica que ese otro tipo de adiestramiento técnico que queda anticuado tan pronto como uno lo alcanzó. Pero, en la medida en que aceptamos —aunque sea inconscientemente— una visión de la sociedad en la que el mecanismo de la producción adopta una abrumadora urgencia imposible de evadir, nuestra defensa de las artes y ciencias liberales seguirá teniendo un matiz de pánico. Existe un pánico residual incluso en la pregunta de qué conocimientos merecen que les dediquemos un tiempo; pues tal alusión al tiempo oculta la idea de «escaso tiempo», lo cual sugiere que en adquirirlos se emplea una porción patéticamente breve de la vida. La concepción de la sociedad como compuesta, desde un punto de vista funcional, sólo de trabajadores y productores fue una de las grandes aportaciones del siglo XIX al pensamiento. Pero si consideramos que se ha convertido en tópica la frase de que el del ocio es el principal problema del siglo XX, parece claro que hemos de desarrollar una teoría sobre la educación en la que tal problema quede incluido. La tendencia natural de la sociedad de producción no es a la democracia, sino hacia la organización dominada por la oligarquía o los expertos. Tiende a aumentar las desigualdades de privilegios en lugar de reducirlas y, por su propia naturaleza, se hace incapaz de llevarnos a una visión del Estado justo.

El mecanismo de la producción parece hoy que tiende resueltamente a disminuir sus exigencias de tiempo y atención. No hablo de la automación, que no es causa, sino efecto, de este proceso; me refiero, sencillamente, a que la proporción entre trabajo y ocio, que, según el Génesis, fue establecida por el mismo Dios en razón de seis a uno, está cambiando aceleradamente para convertirse en una proporción de uno a uno. Ello conduce a una situación social en la que el trabajo explotado, embotador y sin sentido, resulta menos inevitable y, por consiguiente, también menos inevitables la pereza y la distracción como reacciones contra él. Solemos pensar que cada uno ha de relacionarse funcionalmente con esta sociedad a través del trabajo que realiza. Pero si el ocio llega a ocupar una gran parte de la vida de las gentes, cada vez se hace más importante el problema de encontrar en dicho ocio una función social. Este es ya problema de cierta urgencia para la mujer, pues las amas de casa de la clase media son obviamente víctimas de un mecanismo de producción tan extraordinariamente eficaz que sólo puede seguir funcionando a base de convertir al mayor número posible de personas en consumidores a tiempo completo. Así, parece que estamos entrando en una época en la que trabajo y ocio no están encarnados en clases distintas, sino que han de ser considerados dos aspectos de una misma vida, casi iguales en importancia. Cada ciudadano puede ser no sólo una Marta inquieta por muchas cosas, sino también una María que eligió la mejor parte; y la pregunta «qué sabe usted» se hace tan significativa para definir la función social de una persona como la de «qué hace usted».

La amplia red de actividades educativas y culturales —que incluye la escuela, la Universidad, las Iglesias, el teatro, los comercios, las exposiciones de arte y museos, los programas de educación de adultos y muchos otros elementos, como la educación recreativa y física, que aquí no podemos abordar— está configurándose gradualmente de este modo como la *otra mitad* de la sociedad. Algunos países, incluido Canadá, tienen un programa nacional de televisión, radio y cine que es —o se supone— de intención más educativa que los llamados medios de comunicación de propiedad privada, que se encuentran ali-

neados en los ejércitos de la producción. Desearíamos que, en proporción creciente, estos medios de comunicación se pasaran de la publicidad a la educación o, al menos se preocuparan más de orientar y menos de limitarse a reflejar los gustos públicos. Desearíamos que desapareciera la idea, hoy corriente, de que los medios de comunicación han de estar controlados por la propaganda o la publicidad, donde la primera representa el totalitarismo y la esclavitud, mientras que la segunda representa la democracia y la libertad. La confusión entre liberalismo y *laissez-faire* está aún muy arraigada en nosotros. Desearíamos que el mecanismo de la producción, mediante la gradual eliminación de los bienes supérfluos, incluída la inútil producción bélica, actuara con menos histerismo. Son deseos utópicos; pero sin deseos utópicos no podemos conseguir una visión clara de la realidad. En una sociedad así, sería conveniente que las universidades dejaran de preocuparse exclusivamente de ser instituciones docentes, de esos jóvenes que se encuentran en los escasos intervalos lúcidos que se producen durante cuatro años de la época nubil; desearíamos, por el contrario, que también tuvieran un sitio para los adultos que, en diversos momentos de su vida, como en un retiro intelectual podrían recibir de la universidad una renovación.

En este contexto social, la pregunta sobre qué conocimientos merecen la pena no implicaría la idea de que los conocimientos se reciben fundamentalmente durante una época de preparación para la vida. Ni la vida puede detenerse para prepararnos a ella, ni en un mundo en el que la codificación, almacenamiento y restauración de la información son una de las mayores actividades, puede concebirse la vida como algo separado del continuo proceso del aprendizaje. El propósito esencial de la primera fase de la educación debe ser inculcar un hábito que dure toda la vida. Esto me conduce de nuevo a mi primera afirmación de que, para un auténtico estudiante, los conocimientos más importantes son los que se basan sobre aquellos temas con los que ya se siente comprometido. Lo normal sería que las materias en las que se especializa un estudiante sean la base de un permanente interés. Me inclino a pensar que una función de la educación general es crear un contexto para los intereses culturales

especiales. Cada campo de los conocimientos es el centro de todos ellos y la educación general debería ayudar al estudiante a ver cómo es ello verdad aplicado al campo por él elegido.

Es evidente que, como dije al principio, un interés intelectual cultivado y bien informado es algo distinto de la especialización con su dependencia de las bibliotecas y laboratorios de investigación. Como indica la siniestra frase de «especialista productivo», la especialización forma parte de los ejércitos de la producción. El especialista, en cuanto especialista, no es necesariamente un hombre educado; trabaja en un ámbito en el que la división del trabajo se lleva al extremo. El que publica una obra de Shakespeare y el químico viven en diferentes puntos de especialización; y los intentos de hacer que el humanista memorice la segunda ley de la termodinámica y que el científico memorice un párrafo de *Macbeth* no los hará coincidir. Lo que los hará coincidir es de naturaleza social, no intelectual; el hecho de ser ambos ciudadanos pertenecientes a una misma sociedad, con un común interés en ella. El único conocimiento que merece la pena es el que conduce a la sabiduría; pues aquél sin ésta es un cuerpo sin vida. Pero hay una forma de conocimiento que necesariamente produzca —o necesariamente impida— ese resultado. La plenitud estructural tiene algo que ver con el sentido que cada uno tiene del lugar correspondiente a los conocimientos dentro de la situación humana total, tanto ideal como real.

Las artes creativas, que son los principales signos de un espíritu cultivado, nunca alcanzaron sus verdaderas proporciones educativas porque hemos tenido la tendencia a considerar el ocio como algo de carácter ocasional o preparatorio y las actividades propias del tiempo de ocio, como algo que sirve sólo para llenar las rendijas que quedan en una vida ocupada. Pienso que lo que es verdad de la especialización lo es también de las artes creativas: los que pintan, escriben o componen son también productores. El proceso de la educación liberal me parece más preocupado de entender y ser sensible a las artes que no de producirlas. Aunque, por supuesto, se trata de una cuestión de acento y no de concepto. Como mos-

tró Castiglione con referencia al cortesano renacentista, el artista necesita ser completado por el aficionado culto, el cual representa la visión social de un público educado que tiene cierta idea sobre lo que hacer con la obra del artista. De aquí que la educación en las artes sea primariamente crítica: se esfuerza por alcanzar un conocimiento consciente y una comprensión de una especie que normalmente mantiene cierto distanciamiento respecto del mismo proceso creativo, aunque será tan útil al artista creador como a cualquier otra persona. Por ejemplo, la principal deficiencia de la actual literatura no es la falta de buenos escritores, sino de un buen público lector que sea suficientemente amplio, informado y con ideas claras para poder constatar la auténtica importancia social de un buen escritor.

La importancia de las artes creativas va siempre obviamente, en proporción con los aumentos del ocio social; son los elementos primarios de la vida cultivada y de todos los ideales sociales. Pero su importancia no se detiene aquí. Son también, según la frase de mi título, los elementos principales de la producción mental. Hemos visto que dos artes, literatura y matemáticas, tuvieron un puesto preferente en las concepciones platónica, medieval y humanista de la educación. Hoy su puesto es igualmente central, si bien las literaturas clásicas se ven ahora reforzadas por las modernas. La razón actual de esa importancia es que el arte de las palabras y la de los números no sólo son artes en sí mismas, sino que, además, informan el idioma aplicable a otras disciplinas. Las palabras informan las materias de conocimiento que llamamos humanidades así como las de la mayoría de las ciencias sociales; la matemática informa las ciencias y, más particularmente, las físicas. Supongo que la parte científica de la educación general debía ser una ciencia general; y siempre supone una especie de *tour de force* el intento de hacer la ciencia asequible y provechosa a un estudiante no especializado. Pero, por supuesto, mientras más a fondo entiende el estudiante el lenguaje de las matemáticas, menos difícil tiene que ser el *tour de force.* Pienso que la literatura, el arte de las palabras, guarda una relación semejante con las otras disciplinas verbales y que la configuración de los razonamientos en los temas polémicos,

religión, filosofía, teoría política, es, en último término, una configuración poética.

La educación se refiere a dos mundos: aquel que el hombre vive y aquel que quiere vivir. Por supuesto, sería un sin sentido decir que el primero es el de las cuestiones científicas mientras que el segundo es el de las humanidades y las artes. Pero no deja de ser verdad que la ciencia es, en primer término, el estudio del orden natural, el mundo que está ahí, como dato de hecho; y que la forma del mundo que el hombre desea vivir se revela en la forma del mundo que intenta construir; el mundo de las ciudades, parques, bibliotecas y autopistas es un mundo del arte. Nos acercaremos más a la relación existente entre ambos si decimos que las dos grandes divisiones del conocimiento liberal encarnan dos actitudes éticas que son también virtudes intelectuales. La virtud intelectual distintiva de la ciencia es el distanciamiento, la consideración objetiva de la evidencia, la deducción de conclusiones racionales a partir de dicha evidencia, el rechazo de todos los trucos en la manipulación de la misma. Esta virtud es más evidente en las ciencias, que se fundan en experimentos repetibles. Pero aun en los campos no experimentales y no sujetos a predicción, como la historia, el especialista necesita ese mismo tipo de distanciamiento y queda obligado por el mismo código de honor en la medida en que lo permite la naturaleza de su propia especialidad. Quizá sólo en las artes creativas se sea libre del código científico; y sólo ahí, porque el distanciamiento viene sustituido por una especie de técnica artesana que, psicológicamente, es muy parecida.

Pero en las artes, particularmente en las literarias, nos hacemos conscientes de muchos factores humanos relevantes para ellas y no para la ciencia como tal: la emoción, el valor, las normas estéticas, la esperanza y el sueño como si fueran realidades, la explícita preferencia de la vida a la muerte, del crecimiento a la petrificación, de la libertad a la esclavitud. La literatura no toma distancia, sino que se compromete; maneja lo que hay en términos de lo que el hombre quiere y no quiere. El mismo sentido de relevancia que tiene este compromiso interviene en muchos otros ámbitos verbales: en la religión (en la que el compromiso es «último», al decir de Tillich) y

en gran parte de la filosofía, la historia, la teoría política y la psicología. Se extiende a muchos ámbitos de las ciencias aplicadas y, si no entra en el de la ciencia pura como tal, es porque el distanciamiento propio de ésta última es precisamente la forma que el compromiso adopta en ella. Y exactamente igual que el lenguaje de la ciencia parece ser en gran medida matemático, así también el lenguaje del compromiso es verbal, pero verbal en un cierto modo. En pocas palabras: el lenguaje del compromiso es el del mito. El mito es el principio estructural de la literatura que interviene y da forma a las disciplinas verbales, en las que el compromiso es lo relevante. Los puntos de vista del hombre sobre el mundo que quiere vivir y el que no quiere vivir, sobre su situación, destino y herencia, sobre el mundo que intenta construir y sobre el mundo que ofrece resistencia a sus esfuerzos, constituyen en cada época una inmensa estructura mitológica, cuyos principales elementos son los temas que acabo de enumerar. La he llamado estructura y, a veces, como en la Edad Media, parece realmente serlo; pues que la medida en que aquella época dio unidad a su mitología se convirtió en fuente de admiración para los tiempos posteriores. En nuestros días, tenemos conciencia de que existe una mayor diversidad y falta de trabazón en nuestra mitología; pero también existen unos vínculos de conexión, y una de las tareas de la educación general consiste en exponerlos.

Muchos de los que se han enfrascado en el trabajo de construir esta estructura mitopoiética (poetas, teólogos, filósofos, historiadores de la cultura) no cesan de escudriñar ávidamente las ciencias físicas en busca de fórmulas que puedan incorporar, para mostrar así que la evidencia científica confirma la imagen del mundo que ellos ofrecen. En el siglo XVIII, la visión del mundo desarrollada por Newton produjo una gran conmoción religiosa, filosófica y poética, aunque, si se analiza a fondo, no era tanto su ciencia real la que causaba sensación, sino el hecho de que Newton, que tenía preocupaciones de naturaleza especulativa, además de haber estructurado sus leyes del movimiento y la gravitación de los astros, había lanzado sugerencias tales como la de que el espacio era el *sensorium* de la divinidad. De modo semejante, la

idea de la evolución dio lugar a una gran oleada de especulaciones mitopoiéticas, que van desde la voluntad creadora de Bernard Shaw hasta las teorías sobre la sociedad, que tienen bastante más que ver con Malthus que con Darwin. Diversas concepciones, tomadas de Einstein, Planck y Heisenberg, han sido utilizadas como ornato de más recientes imágenes del mundo; y la ley de la entropía, sacada de su contexto propio en termodinámica y aplicada al universo en su totalidad, nos suministra una cosmología lo suficientemente insustancial y lúgubre como para que nos parezca el último grito en esta época de existencialismo.

Tales ejemplos desaniman un poco. Me parecen forzados y dudo que algunos de ellos, mirado en el ámbito de la ciencia que lo sugirió, pueda considerarse fundado en un auténtico y adecuado conocimiento de la misma. Me atrevería a insinuar que las ciencias físicas jamás han contribuido en algo a la imagen mitopoiética del mundo salvo a través de interpretaciones y abstracciones equivocadas. Si esto es así, la clara moraleja es que la ciencia constituye su propia imagen del mundo, que ha de ser distinguida de la imagen mítica, aun cuando quizá sea otra mitología. Ninguna persona culta puede aceptar ambas imágenes del mundo sin tratar de reconciliarlas y sin caer en la esquizofrenia caso de no poder conseguirlo. Sin duda, el mundo que vemos y el que creamos coinciden en algún punto; pero mantener los dos ojos del conocimiento enfocados sobre este punto de coincidencia parece mejor que la visión del cíclope, a base de un solo ojo. Esto es especialmente verdad en el ámbito religioso de la visión mítica. Existe un impulso natural a convertir la religión en idolatría. El instinto que, en los tiempos primitivos, creó los dioses de la naturaleza, sigue intentando todavía imaginar un Dios que no es más que la proyección de los intereses humanos en el orden natural. El Dios de la naturaleza está muerto, porque nunca estuvo vivo; pero el hecho de que en la imagen científica del mundo no haya sitio para Dios no contradice el aspecto religioso de una visión mítica.

Por supuesto, no estoy refiriéndome a los esfuerzos filosóficos para coordinar entre sí las visiones científicas del mundo. Esta es otra y distinta actividad. En todo

caso, lo que critico no es la integración de mito y ciencia, si es que puede llevarse a cabo; lo que critico es la forzada conversión de la ciencia en mito. He hablado de distanciamiento y compromiso como virtudes de las dos actitudes; pero a cada virtud corresponde un vicio. El vicio que corresponde al distanciamiento es la indiferencia, el sentimiento de que nuestro compromiso inmediato es separable del compromiso humano total o de que cada hombre puede constituir por sí solo una isla. El hombre indiferente, en la ciencia, los negocios o cualquier otra actividad, hace lo que le parece útil a él en cada momento y no toma en cuenta la idea de que podría ser dañino a la sociedad o incluso a lo mejor de su yo. El problema que plantea la indiferencia es que no puede permanecer tal. Las únicas formas de la realidad humana son la vida y la muerte; y si se rechazan las esperanzas, sueños, deseos y valores humanos que son esenciales para la vida, es ésta misma la que resulta rechazada. Tarde o temprano, la indiferencia ha de alistarse en los ejércitos de la agresividad y encuentra su plenitud en la guerra, en la promoción de la muerte a gran escala.

El vicio correspondiente al compromiso, en cambio, es la angustia. Nos sentimos angustiados cuando la sociedad elige un mito e intenta encerrar a la fuerza el conjunto de todos los conocimientos y toda la verdad dentro de una estructura hecha a la medida de ese mito. La más simple afirmación de este tipo de ansiedad la constituye el dicho atribuido al califa Omar, quien, cuando se trataba sobre si debería o no quemarse la Biblioteca de Alejandría, afirmó que todos los libros en ella contenidos estaban o no estaban de acuerdo con el Corán y, de este modo, eran supérfluos o eran blasfemos. Ansiedades semejantes dominaron en la Europa cristiana durante siglos y suministraron una evidencia más que suficiente de que el deseo de perseguir era parte esencial de ellas. El marxismo constituye hoy el mismo tipo de angustia-mito. Y tiene también su Omar con sus demostraciones de que todas las formas de conocimiento están de acuerdo con él o son falsas. Los grupos histérico-angustiados de la extrema derecha norteamericana trabajan también en el sentido de desarrollar un mito del «americanismo» como criterio de toda afirmación de hechos u

opiniones. En general, puede apreciarse que tales grupos ejercen sobre la cultura norteamericana una influencia subversiva totalmente desproporcionada al número de sus componentes, por no hablar de la inteligencia de los mismos. Si esto es así, algo falta a los recursos educativos de la parte más sana del país.

Recapitulando: los instrumentos de la producción mental son las artes creativas y las ramas del conocimiento por ellas informado. Esas ramas constituyen dos conjuntos más amplios, mitología y ciencia, que son, respectivamente, el punto de vista humano sobre su propio destino y sobre el mundo que le rodea. Estos conjuntos más amplios son distinguibles, pero no separables; y las actitudes éticas que los hacen posibles, el compromiso y el distanciamiento, penetran en todos los conocimientos. En particular, la mitología, al nivel de la educación general, constituye un esquema de iniciación pedagógica: la comprensión de la sabiduría tradicional de la sociedad de cada uno. Su base es la mitología social, los clichés y las respuestas tópicas que inundan el cerebro, procedentes de la conversación y los medios de comunicación, incluidos los libros de texto. El objetivo de la mitología social es crear el ser «adaptado», esto es, el ciudadano dócil y obediente. Ocupa una abrumadora proporción de la educación elemental norteamericana. Creo que ésta es la fuente de la deficiencia que acabo de apuntar. El mito del modo de vida americano no distingue entre la realidad de la vida y la fachada construida mediante su racionalización. Por encima de la mitología social está la estructura mítica, constituida por las humanidades y la visión de la naturaleza suministrada por la ciencia general, cuyo objetivo es crear al ciudadano informado y que «participa». Encima aún, está el mundo del arte y la especialización, que ha de ser dejado para que se modele él mismo y al que hay que reconocer autoridad para remodelar la estructura de la educación general, que, en todo momento, debe estar bajo él. Donde una mitología de iniciación controla la total estructura de la educación, como ocurrió en la Europa medieval y ocurre ahora en la China comunista, la tolerancia es una virtud negativa; lo que hay que decidir es hasta qué punto la desviación puede convivir con la salvaguardia del mito. Donde el

arte y la especialización gozan de autonomía, la tolerancia es una fuerza positiva y creadora; la unidad de compromiso y distanciamiento.

Cuando digo que la educación es el estudio de la sociedad en su forma estable y permanente no quiero significar, naturalmente, una forma inmutable. Quiero decir que la auténtica sociedad defiende la continuidad entre lo que murió, lo que está vivo y lo que aún no ha nacido; el recuerdo del pasado, la realidad presente y la anticipación del futuro. Lo cual constituye el único inviolable contrato social. La continuidad y la coherencia son las únicas fuentes de dignidad humana y no pueden alcanzarse en la disolvente fantasmagoría del mundo de la prensa, en el que constantemente tenemos centrada la atención sobre la crisis inmediata, donde una visión del pasado a largo plazo es más bien una limitación. La palabra «liberal», aplicada a la educación, nos recuerda —una vez más— que no existe *necesariamente* un principio de libertad en la democracia política, en el *laissez-faire* aplicado a la economía o en la separación entre Iglesia y Estado. Todos esos pueden ser signos de una cierta medida de libertad en la sociedad; pero no fuentes de ella. No puede haber libertad salvo en el poder de realizar las posibilidades de la vida humana, en nosotros y en los demás; y la base de ese poder es una continuidad de visión en una ciudad duradera.

2

LA CIENCIA DEL BIEN Y DEL MAL

En el siglo XVIII existía una cierta confianza en que, según las palabras de Samuel Johnson, no se realizarían nuevos descubrimientos en el campo de la moral. Pero continuaron los descubrimientos en otros ámbitos, especialmente el de la ciencia, y éstos han producido su efecto también en nuestras concepciones de la moral. El desarrollo de la ciencia subrayó el valor del «método científico»; pero muchas de las formulaciones de tal método demuestran ser afirmaciones de una actitud moral más que metodologías. Para llevar a cabo algo en las ciencias se necesita la virtud del distanciamiento u objetividad. Como punto de partida, nos proponemos mentalmente una meta; pero, en nuestro camino hasta ella, hemos de considerar imparcialmente la evidencia y, a partir de ella, deducir únicamente las conclusiones estrictamente racionales. La manipulación o falseamiento de la evidencia para hacerla encajar dentro de una idea proconcebida trabaja en contra del distanciamiento. Y aunque podemos afirmar que ésta es una virtud intelectual más que moral, conforme avanzamos, cada día es más claro que tal distinción carece de sentido. La constancia en mantener la mente en estado de disciplinada salud, el valor de

afrontar los resultados que puedan negar o contradecir aquello que uno deseaba demostrar, son evidentemente cualidades morales si es que, en definitiva, la frase tiene algún sentido.

Los triunfos de esas virtudes en la moderna civilización, con toda lógica y acierto, les han dado un importante puesto en nuestra escala de valores. Han hecho su más visible despliegue en las ciencias físicas, que tan ampliamente influidas están por la matemática: pero conforme se desarrollaron las ciencias sociales, también ellas sintieron el poderoso tirón del distanciamiento y, de este modo, se hicieron cada vez más conductistas, fenomenológicas y limitadas a lo que se puede observar y describir. En la actualidad puede decirse que en todos los ámbitos de la especialización se ha establecido el principio —que también es de naturaleza moral— de que cada disciplina debe ser todo lo científica que le permita la materia que es su objeto o, por el contrario, debe abandonar toda pretensión de ser tomada en serio.

Así, en el ámbito general de las «humanidades», la historia es una materia que dudosamente podrá ser alguna vez una ciencia, en el sentido de que se apoye sobre experimentos repetibles, esté informada por la matemática o nos conduzca a una predicción del futuro. Pero hay un elemento científico implicado en la opción por la evidencia histórica, que la distingue de la leyenda y evita, por ejemplo, que un historiador incluya en sus esquemas de la historia inglesa a los Atlantes, a Merlin y al Rey Lear. Por otra parte, si lo que el historiador intenta es explicar casualmente los hechos históricos, deberá dar de lado a las casualidades no identificables y limitarse a las que puede observar y describir. Y aunque un historiador dé crédito a algo que para otro es increíble, como la resurrección de Jesús o los milagros de un santo medieval, el sentido de un predictible orden natural es tan fuerte que la actitud del historiador incrédulo deberá servir de pauta a su colega creyente. Esto es, lo que algún historiador razonable y bien dispuesto encuentra increíble resulta probablemente también, históricamente injustificado, desde un punto de vista funcional, en la obra de otro historiador que sí cree en ello.

De modo semejante, los críticos literarios están empezando a comprobar, lentamente y contra su voluntad, que la comparación valorativa de las obras y tradiciones literarias no nos suministra un conocimiento de la literatura, sino un simple reordenamieinto de lo que ya sabemos o creemos saber. Todo lo que nos suministra conocimientos de literatura tiene, como la genuina historia y la genuina filosofía, un elemento de distanciamiento y objetividad que lo distingue de un elegante rumiar. El deseo de desarrollar una ciencia axiológica sigue siendo, en la crítica como en cualquier otro ámbito, sólo un deseo. Por lo que toca a la religión, su resistencia a tal presión ha sido larga y tenaz, pero está derrumbándose visiblemente. Durante mucho tiempo se pensó en que el pensamiento religioso, como la Reina Blanca de *Alicia*, estaba especializado en creer lo imposible. La actual tendencia de la «desmitificación» significa primordialmente, en lo que a la religión se refiere, que son intelectualmente falsas las creencias que resultan en contradicción con la clara evidencia de la historia o la ciencia, como pueden ser las cuasi-históricas fantasías de los anglo-israelitas o el «fundamentalismo» que convierte el himno de la creación, en el Génesis, en un manual de Geología. Por consiguiente, puesto que tales creencias cierran las puertas de la mente y le impiden centrar la atención en algo, son también, en fin de cuentas, moralmente falsas. En todos los ámbitos del conocimiento distingamos entre los hechos observados, que dependen de la experiencia, y el contexto en que tales hechos se producen, que no depende tanto de la razón como de las convenciones corrientes en cada época sobre lo que hay que considerar razonable. Ya no se piensa que la verdad religiosa resida primariamente en lo milagroso o en la trascendencia de cualquier convención sobre lo que es verdad, sino que de modo creciente se la considera como algo que ha de conformarse a las concepciones que los científicos y especialistas tienen sobre la verdad.

«Desmitificación» es un término bastante inadecuado, por no decir desatinado, aplicado a lo que en realidad es una mitificación, puesto que cualquier alejamiento de las estructuras religiosas respecto de la afirmación ontológica necesariamente las convierta en mitos. Este proceso

ha alcanzado en los tiempos presentes un estadio crucial. Puesto que el principio de objetividad como guía de la verdad sigue progresando, determinado tipo de concepciones que no se prestan a la observación tienden a hacerse inutilizables. ¿Qué realidad puede hoy atribuirse a la palabra «Dios», si ya no significa algo objetivo? ¿Se trata de una palabra que —como la de «mente»» en psicología o la de «vida» en biología— puede aún utilizarse como una especie de metafórico poste señalizador que apunta a cosas que se manifiestan como complejos de comportamiento observable? En caso afirmativo, ¿de qué complejos? ¿O bien es una palabra dependiente sólo de la proyección o la hipótesis, como los términos «diablo», «ángel», «dios» con «d» minúscula, «demonio» o —en muchos contextos— «alma», de los que sólo puede decirse que existen? Es fatalmente fácil nombrar cosas que no existen: el león y el unicornio tienen exactamente el mismo estatuto *gramatical.* ¿O bien, por último, el concepto de «Dios», no habiendo sido nunca más que un engorro como hipótesis científica, es simplemente un término sin vida, como el de «éter» en física, que no necesita siquiera un experimento de Michelson-Morley para acabar con él? El caso de la religión tiene singular importancia al tratar de la moral en la especialización, pues nuestra moral tradicional siempre estuvo ligada a la religión y ésta con la creencia en un Dios personal. En *La tragedia del ateo* (1611), de Tourneur, la palabra «ateo» significa lo que hoy llamaríamos psicópata. En aquellos tiempos se suponía que quien renunciaba a un Dios personal renunciaba también a cualquier principio moral. Hoy, los teólogos más respetables estarían de acuerdo en que la afirmación «existe un Dios» tiene muy poca significación religiosa y ninguna en el orden moral. Resulta claro que la convicción —que nos sirvió como punto de partida— de que ya no queda nada por descubrir en el campo de la moral, era prematura, aunque sólo nos encontráramos aún en el estadio de destruir viejos descubrimientos. En las artes creativas, las virtudes del distanciamiento y objetividad no parecen tener aplicación a primera vista. El artista no está obligado por las leyes de la evidencia y la deducción lógica; en su actitud mental, utiliza funcionalmente factores emocionales, incluso reprimidos; facto-

res que el científico, como tal científico, ha de sublimar. Sin embargo, el culto de la objetividad ha sido muy intenso también en las artes, especialmente en la literatura, durante más de un siglo. Zola consideraba sus novelas como sociología aplicada; Flaubert y Joyce recomendaban un olímpico distanciamiento como la única postura digna de un artista; hasta los poetas insistían en que escribir poesía era una huída de la propia personalidad. Si atacáramos a cualquier serio escritor contemporáneo en el plano moral, su defensa, casi con seguridad, se basaría en la virtud moral del distanciamiento. «Intento —argüiría— decir la verdad como la veo; como haría un científico.» Tal defensa puede referirse al contenido; pero, en lo relativo a la forma, que es quizá la «especialidad» del artista, su esfuerzo por rehacer y revisar su creación, para dejar que ella misma adopte su propia hechura, es, en las artes, el equivalente de la objetividad científica. Siendo el arte también un modo de comunicación, las emociones personales del artista sólo en su arte encuentran un lugar propio, típico y representativo.

El respeto que suscita la impersonalidad indica el grado al que ha llegado la impregnación de la vida ordinaria del mundo erudito por semejante virtud. Se supone que ningún especialista se siente personalmente aludido al escribir o leer una publicación contraria a sus teorías; se supone que sus relaciones de amistad no se resienten por los desacuerdos teóricos; los estudiantes aprenden que el «fracaso» significa sólo que no se ha alcanzado un patrón objetivo y, de ningún modo, les afecta en cuanto seres humanos. Es significativo que la *apropiación personal* de los conocimientos no se considera como meta social del sabio. El erudito que deja traslucir demasiado inoportunamente sus conocimientos a través de su comportamiento es un pedante; y el pedante, sea cualquiera el grado de su sabiduría, es considerado como persona deficientemente educada. Todavía más. Existe el sentimiento popular, ampliamente extendido y manifestado en muchos clichés, de que el pedante, el sabio que no capta con delicadeza la relación existente entre el mundo de los conocimientos científicos y la vida ordinaria, es, de hecho, un típico producto de la universidad y de su actitud social. Cuando el espíritu científico quiere salir al exte-

rior, ello repercute en el departamento de relaciones públicas; pues la investigación pura, por su propia naturaleza, tiene fama de desinteresarse de las realidades sociales. Se piensa que el intelectual vive en un mundo euclidiano enormemente simplificado; su actitud frente a la sociedad es, en el mejor de los casos, de lejanía y, en el peor, de irresponsabilidad; sus fidelidades y enemistades, cuando existen, tienen la ingenua ferocidad de la abstracción y una sistemática preferencia por los extremos lógicos en lugar de por los prácticos términos medios. Una buena parte de los alumnos del primer curso universitario —según tengo experimentado, especialmente chicas— aunque sienten una discreta curiosidad por la vida dedicada a la investigación, están convencidos de que viven en una «torre de marfil» y de que sólo quien no encuentra su sitio en la sociedad puede quedar encerrado para siempre en esa trampa. Llamo cliché a este punto de vista popular y ciertamente lo es. Pero los clichés de la mitología social son hechos sociales. Y lo que, con razón o sin ella, indica este cliché es lo que tienen de insuficientes el distanciamiento y la objetividad como metas morales exclusivas.

La virtud del distanciamiento —hemos dicho— es de carácter moral y no meramente intelectual: lo intelectual en ella es su contexto. Se convierte en el vicio de la indiferencia tan pronto como su contexto se vuelve social en lugar de intelectual. ¿Indiferencia hacia qué? Indiferencia, digamos, a lo que, con los existencialistas, podríamos llamar «preocupación» *concern*. Entiendo por preocupación algo que incluye el sentido de la importancia que tiene preservar la integridad de toda la comunidad humana. El distanciamiento se convierte en indiferencia cuando el investigador deja de pensarse a sí mismo como un ser que participa de la vida de la sociedad y cuando deja de pensar su especialidad como poseedora de un contexto social. Vemos esto con claridad cuando de la materia mismo pasamos al uso social que de ella se hace. La Psicología es una ciencia y debe ser estudiada con distanciamiento; pero no es indiferente que sea utilizada como un arte curativo, o para un «estudio de motivación» dirigido a obligar a la gente a que compre lo que ni desea ni necesita, o para la propaganda de un Estado policíaco.

El desafío de la preocupación puede venir por muchos caminos y a partir de actitudes conservadoras o revolucionarias. El marxismo ha hecho mucho para popularizar la idea de que todo distanciamiento social es ilusorio. De otro lado, Burke puso las bases de un programa de intereses pragmáticos y de corto alcance —en oposición a las tendencias revolucionarias de su tiempo, que él describía como «metafísicas»—; se trataba de un esfuerzo deductivo que pretendía encajar los destinos humanos dentro de conclusiones obtenidas a partir de amplias y vagas premisas acerca de los derechos del hombre. Tal racionalización de la actividad social tiende a sacrificar el bien inmediato por el lejano; consigue un distanciamiento de la situación presente que es, en realidad, sólo indiferencia hacia ella. El tipo de progresismo que afirma: «si matáramos ahora a cien mil campesinos, tendríamos un sistema más eficaz de agricultura colectivizada en la próxima generación» o «necesitamos algo como una guerra nuclear si queremos frenar la explosión demográfica», son ejemplos del tipo de indiferencia en que pensaba Burke.

Resulta claro que preocupación y moralidad están estrechamente unidas. De hecho, la moralidad, en el sentido del tipo de obligación que capacita al hombre para preservar su vinculación con la sociedad, es la más densa expresión de la preocupación. Lo que hemos de delimitar es hasta qué punto la preocupación es una virtud científica y si, como el distanciamiento, es o no un prerrequisito del conocimiento. Tradicionalmente, la moral ha sido primariamente la salvaguardia de la comunidad frente a todos los ataques dirigidos contra ella. Su sanción última consiste en la entrega de la propia vida en defensa de la de la sociedad, ya sea en la guerra o en la aplicación de la pena capital. Pero la salvaguardia de la comunidad no abarca la totalidad de la preocupación. Esta incluye un juicio de valor de naturaleza dialéctica: la presunción de que, para todos los hombres sin excepción —al menos, sin excepción significativa—, la vida es mejor que la muerte; la felicidad, mejor que la miseria; la libertad, mejor que la esclavitud. La vida humana está socialmente organizada y sin esa organización no puede alcanzar sus metas, aunque cualquier sociedad concreta

pueda acarrear la muerte, la miseria o la esclavitud para muchos o incluso la mayoría de sus miembros. Así, el hombre que siente tal preocupación nunca puede repudiar ni defender totalmente su concreta sociedad; siempre ha de existir una tensión entre nuestras fidelidades y los proyectos de nuestro deseo.

Sin embargo, la que he llamado dialéctica de la preocupación tradicionalmente ha estado subordinada de un modo estricto a la aceptación de la propia sociedad. En la medida en que ello es cierto, la sociedad incorpora la dialéctica de la preocupación en una estructura clasista en la que una clase obtiene del trabajo del resto una mayor porción de ocio, privilegios y libertad personal. El mismo esquema aparece en la religión, en la que la división adopta la forma de un cielo e infierno, de una salvación y condenación. Mientras se supuso que la dialéctica preocupación quedaría completa en otro mundo, la estructura clasista del presente pudo ser aceptada como necesaria transición al futuro. En esa medida, el instinto de la Europa occidental estuvo en lo cierto al ver en el cristianismo la salvaguardia de la estructura social imperante. Una más radical tensión comenzó a desarrollarse desde los tiempos —digamos— de Rousseau. Fue probablemente él quien más vívidamente puso de manifiesto el contraste entre lo que la civilización pide y lo que el hombre desea en sus más recónditas profundidades. Desde entonces, las conciliaciones de la dialéctica de la preocupación con la estructura social se han inclinado a una de dos formas, según se insistiera en la cara de la voluntad general o en la del buen salvaje del pensamiento roussoniano. Una de ellas, más clara en el marxismo, exige un movimiento revolucionario, procedente de la parte menos privilegiada de la sociedad, que ponga fin a la perversión de la preocupación en la estructura social, junto con su proyección religiosa. La otra, que ha tenido lugar en Norteamérica, exige el mantenimiento de una sociedad abierta para enfrentarse a semejante revolución sobre la base de que ésta crearía un nuevo *establishment* más difícil aún de suprimir.

La tradicional suposición de que el hombre no puede hacer nada sin una específica organización adopta formas diferentes en nuestros días. Una de ellas es el sen-

tido de la futilidad del esfuerzo individual, que, a su vez, conduce a una racionalización del «compromiso» o *engagement*, esto es, a adherirse a algo que parece lo suficientemente grande y poderoso como para llegar por sí mismo a cualquier parte. El atractivo del comunismo para muchos intelectuales europeos se racionaliza normalmente sobre esta base. Es evidente que no podemos alcanzarlos —se piensa—, luego hemos de unirnos a ellos o a sus más poderosos enemigos. Sin embargo, la expresión de la «preocupación» aparece moralmente mucho más definida cuando adopta la forma de un movimiento minoritario de resistencia, como la de los franceses frente a los nazis, la de los húngaros frente a los comunistas, la de los negros frente a la supremacía blanca o la del Vietcong frente a Norteamérica. Y tanto más, si la causa parece quijotesca, desesperada, débil o abandonada por otros. Los que mueren en la guerra defendiendo a su país ayudan a preservar la vida de su comunidad en el tiempo; luego la causa desesperada es invisible aunque sus mártires la tengan presente. En religión, un cielo invisible pero presente puede ser garantía, por así decir, de la realidad de la comunidad de la que el martirio da «testimonio» (sentido originario de la palabra «mártir»). Las visiones apocalípticas del Fedón y del Nuevo Testamento hacen más inteligible la muerte de Sócrates y de Cristo. Pero incluso sin la religión, la preocupación que se expresa de un modo no-participante encierra en sí un fuerte desafío moral cuando se la lleva al punto de muerte: la auto-cremación de los budistas y los objetores de conciencia norteamericanos contra la guerra de Vietnam son un ejemplo. El tribunal de Nüremberg e incluso otros juicios nazis también suscitaron la cuestión de si una (necesariamente desesperada) resistencia a las exigencias de un orden social pervertido era no sólo moral, sino legalmente obligatoria y si quien no resistió a él podía ser considerado criminal. Se temió entonces —acertadamente— que las naciones que propugnaban semejantes tribunales no mostrarían demasiada valentía para respetar tal principio cuando estuvieran implicados sus propios intereses. Por contraste, cuanto más poderosa es una estructura social, más fácilmente puede nuestra fidelidad hacia ella encontrar matices desde la preocupación hasta

la preocupada indiferencia. El enemigo pasa a ser no ya un pueblo al que hay que vencer, sino la encarnación de una idea que hay que exterminar.

Como hemos dicho, la preocupación no brota propiamente del deseo de que todos los hombres alcancen la libertad, la felicidad y una vida más plena, ni tampoco del simple compromiso con nuestra propia comunidad. Brota más bien del sentido de la diferencia que existe entre esas dos cosas, de la percepción de los caminos por los que el ideal humano se frustra y resulta desviado por la humana realidad. Si no existe preocupación moral por toda la humanidad, sino tan sólo por nuestra propia sociedad, dicha preocupación se convierte en ansiedad, que es su vicio correspondiente, del mismo modo que la indiferencia lo es del distanciamiento. En este sentido, la ansiedad es una preocupación negativa, un apegarse a los rasgos familiares de nuestra propia sociedad, unido usualmente al miedo de algo que se ha convertido en símbolo del debilitamiento de dicha sociedad. Todo cambio social, incluso las más elementales mejoras, como la abolición de la esclavitud y el reconocimiento del derecho de voto a la mujer, o bien las más superficiales novedades de la moda despiertan ansiedades de este tipo. La religión es una particularmente fecunda fuente de ansiedades semejantes, heredadas de la primitiva ansiedad llamada superstición. Quienes no son capaces de la fe, en lugar de ella tienen que instalarse en sus ansiedades.

Una preocupación, más amplia, basada en la preferencia por la vida, la libertad y la felicidad en lugar de sus contrarios es, como acabamos de decir, una proyección del deseo. La fuente de todos los peligros —reales o imaginados— que amenazan a la rutina social es el sentimiento que el hombre tiene de que sus deseos no quedan satisfechos por la comunidad en que vive. Y cuando imaginamos que el individuo es un potencial perturbador de la sociedad, tendemos de modo creciente a imaginarlo no como un ser dotado de razón y sentimientos, sino como un ser sexual. Eros es el principal abogado de una vida más plena, que la estructura social teme y a la que hace resistencia. Cuando orientamos nuestra reflexión por esta vía, en seguida tomamos conciencia de la medida en que las ansiedades sociales se preocupan de canalizar

y sublimar las energías sexuales. Empezamos a comprender por qué ciertas manifestaciones claras de la actividad sexual, como la desnudez pública o determinados «tacos», producen automáticamente una sacudida en tales ansiedades. Esta conocida visión freudiana de la ansiedad ha alcanzado una inesperada importancia social en la última década, cuando la vida norteamericana comenzó a mostrar con el comunismo ciertos paralelismos por contraste. El programa del marxismo exige que la lealtad social se aparte de la defensa de los privilegios de la clase dominante y se vincule a un «proletariado» o grupo de desposeídos. Los modernos movimientos sociales norteamericanos, en contraste con el marxismo, han tomado un cariz fuertemente freudiano según el cual, lo «beat», lo «hippy» y otros grupos desafectos intentan delimitar un proletariado en el sentido freudiano de un grupo que se aparta de los «formales» o burgueses valores fundados en la ansiedad y constituye una sociedad de lo creativo y espontáneo. Asociados a ellos, aparecen novelistas y poetas que subrayan el lado sexual de la actividad humana, a veces con tediosa reiteración. Considerados como moralistas, tales escritores están intentando destruir o, al menos, debilitar la estructura de ansiedad fundada en la represión sexual.

Va resultando claro que la preocupación es una dimensión normal de todos, incluidos los sabios, y que, para éstos en particular, es un correctivo del distanciamiento, al impedirle que se convierta en indiferencia. Queda por ver cuáles son sus relaciones con el proceso de aprendizaje. Parece obvio que la preocupación no tiene que ver directamente con el contenido de los conocimientos, sino que ofrece el contexto humano en el que encajan; en esta medida los informa. El lenguaje de la preocupación es el del mito; la visión total de la situación humana, los destinos humanos y los humanos miedos e inspiraciones. La mitología de la preocupación nos alcanza en diferentes niveles. En el inferior está la mitología social adquirida en la educación elemental y en el ambiente propio de cada uno, la constante lluvia de presupuestos, valores, refranes populares, clichés y fórmulas tópicas que nos impregnan durante los primeros años de la vida y, en nuestro tiempo, son constantemente refor-

zados por los medios de comunicación de masas. En este país, la enseñanza elemental estriba o al menos se relaciona estrechamente con el «estilo de vida norteamericano». Se forma así un cuerpo de ideas recibidas, un mito con su panteón de dioses, algunos con nombre propio (Washington, Franklin, Lincoln) y otros anónimos (el pionero, el explorador, el comerciante aventurero). Este cuerpo de ideas recibidas se va desplegando progresivamente en una mitología completa que se extiende desde la edad de oro hasta el apocalipsis futuro. Los mitos pastoriles (la casa de campo lejos de todo, la idílica sencillez del mundo de nuestra infancia) se alinean en un extremo; las formas estereotipadas de progreso, la tonificante atmósfera de competición, el miedo de un desastre global y el deseo de defender para los propios hijos esta vida se alinean en el otro. Tal mitología popular no es verdadera ni falsa, correcta ni equivocada; los datos históricos y sociológicos que contiene son importantes principalmente por el modo como ilustran determinadas creencias y puntos de vista. Tales creencias y puntos de vista versan primariamente sobre Norteamérica; pero son extendidos por analogía al resto de la especie humana. Tal mitología social expresa una preocupación por la sociedad, al mismo tiempo inmediata y total, que puede no ser muy profunda o lógicamente trabada, pero que es una poderosa fuerza. Mitologías sociales semejantes han sido desarrolladas en todas las naciones y épocas; de hecho, los norteamericanos contemporáneos poseen una desusadamente benévola y bien intencionada.

Por encima de ella está un cuerpo de conocimientos generales, principalmente en el ámbito de las humanidades, que también es asimilado a un cuerpo de creencias y supuestos. Constituye la estructura de lo que podemos llamar educación de iniciación: el aprendizaje de los conocimientos propios de la gente culta y bien formada de la sociedad a que pertenecemos, junto con las ideas comúnmente aceptadas que dan coherencia a esa sociedad. La educación de iniciación forma parte del curso universitario de artes liberales y es reforzada por el estrato superior de los medios de comunicación de masas, que va desde las Iglesias hasta las revistas más literarias. En nuestra sociedad, la estructura de la educación de inicia-

ción es una deslavazada mezcla de ideas, creencias y presunciones, de composición distinta para cada persona, pero no tanto que impida la comunicación en su propio nivel, primariamente social. Constituye un cuerpo de opiniones que yo llamo mitología de la preocupación. En este contexto entiendo por mito un cuerpo de conocimientos asimilados a o informados por una visión general sobre la situación humana. Algunos de los mitos, entendida la palabra en este sentido, son meras expresiones de creencia, como el del progreso. Otros son creencias que, más que verdaderas, han de ser hechas verdaderas por un determinado programa de acción social: este es el sentido en que Sorel usa generalmente la palabra, y caracteriza también al mito del marxismo según las *Tesis sobre Feuerbach.*

La imagen tradicional de la investigación como una actividad intensamente especializada, cuya motivación es el distanciamiento y la búsqueda de la verdad por la verdad, es correcta hasta cierto punto. Las artes y la investigación específica en la que consiste la especialización en este sentido más restringido emergen de la educación de iniciación como icebergs, con una parte superior especializada y otra inferior sumergida en la actividad general del erudito considerado en cuanto ser humano. La mitología de la educación de iniciación no es en sí misma especialización en sentido restringido, pero sus niveles superiores se modulan en un ámbito esencial y de gran importancia. El erudito está implicado en ese ámbito de tres modos: en cuanto profesor, en cuanto divulgador de su propia especialidad y en cuanto enciclopédico. Lo que quiere decir que si resultara tener interés en un panorama o una amplia visión sintética, empleará gran parte de su tiempo o todo él en dar trabazón y coherencia a su propia versión del mito de la preocupación correspondiente a la sociedad a que pertenece. Una gran parte de la filosofía de la historia (de hecho, frecuentemente se supone que éste es el papel de la filosofía) y de la sociología adoptan esta forma. Relativamente pocos de estos mitos están tan firmemente insertos en los hechos, que puedan convertirse en hipótesis reales, susceptibles de ser definitivamente demostradas o rechazadas; su importancia reside más bien en su capacidad de ampliar la

perspectiva del lector. Ni la mitología de la preocupación, tomada en su conjunto, es un cuerpo unitario de conocimientos, ni los conocimientos que encierra son siempre deducciones lógicas de sus creencias y presupuestos, ni necesariamente se cree todo lo que de ella se acepta. A pesar de todo, posee una unidad; y aquellos que más efectivamente modificaron el mundo moderno —Rousseau, Marx y Freud han salido a colación a lo largo de este estudio— son los que cambiaron el esquema general de nuestra mitología.

El mundo de la investigación, en el sentido restringido, es demasiado especializado y pluralista para constituir una suerte de superestructura de toda la sociedad. Cada especialista, abandonado puramente a su propia especialidad, contemplaría la situación humana sólo desde su punto de vista y el sectarismo resultante probablemente destruiría la sociedad, del mismo modo que la confusión de lenguas condujo al abandono de Babel. De aquí la importancia de que exista un ámbito intermedio entre la información general y la prosecución de una minuciosa investigación. Se trata esencialmente de una actividad exploratoria de las raíces sociales del conocimiento, de comunicación sostenida entre los eruditos, de formulación de más amplias visiones y perspectivas, que dan el sello del hombre culto, y de vinculación de los conocimientos con ese tipo de creencias y presupuestos que establecen el vínculo entre aquéllos y una vida buena.

Pero es igualmente importante reconocer dónde radica este tipo de investigación. Existe la creencia persistente de que la finalidad última del saber es unificar todos los diferentes campos del mismo. Pero en una sociedad abierta, la unificación del mito de la preocupación nunca podrá llevarse hasta el extremo de que se pierda el sentido de la autonomía del saber. Un mito de la preocupación completamente unificado tiende a presuponer que él posee ya todas las respuestas importantes; que todo lo que la ciencia pueda descubrir concordará con sus creencias o será falso y que tiene derecho a prescribir la dirección en que la ciencia ha de avanzar. En esta situación, el mito de la preocupación se convierte en mito de ansiedad. La mitología de la Edad Media estuvo mucho más plenamente unificada que la

nuestra; hasta el punto de haber inspirado envidia a todas las edades posteriores, llegando a la reviviscencia del tomismo en la generación pasada. Con todo, tuvo que luchar duramente por sus ficciones. La resistencia de la autoridad a la ciencia no se detuvo con Galileo y es difícil pensar que ahora se ha detenido. El marxismo es también un mito de la preocupación que se convirtió en mito de la ansiedad cuando fue políticamente implantado. Interfiere menos con la autonomía de la ciencia que con las artes y humanidades, más propensas a desarrollar mitos de la preocupación rivales. Su interferencia con la ciencia ha sido, por lo pronto, generalmente desastrosa. Un ejemplo extremo, hoy oficialmente repudiado, fue el de la genética de Lysenko, autor que reactualizó un curioso método neoescolástico de argumentación, demostrando en primer lugar cuál era la postura correcta en materia de genética según Marx y Lenin y afirmando luego que tal actitud encajaría con los hechos si éstos fueran estudiados. Los grupos de la extrema derecha norteamericana, trabajando, por supuesto, al nivel de tópico principalmente, intentan también levantar un mito del «americanismo» como criterio de toda actividad cultural de la que puedan tener noticia. Dejados la ciencia y el arte a su autonomía, se presupone que toda unificación de los conocimientos es provisional y que los nuevos descubrimientos, las nuevas ideas y los nuevos moldes de la imaginación creadora pueden alterarla en cualquier momento. Así, la sociedad abierta tiene una mitología abierta; la sociedad cerrada tiene un mito controlador del que se supone derivación cualquier saber.

Una razón por la que nuestro mito de la preocupación no está tan unificado como el de la Edad Media es que todos los mitos de la preocupación tienen una perspectiva antropocéntrica y, al menos la ciencia física, se niega a tener algo que ver con semejante perspectiva. El físico encuentra su temática menos enraizada en el mito de la preocupación que el filósofo, el historiador o el teólogo. Los últimos encuentran más dificultad en separar su temática de sus compromisos sociales. Incluso pueden encontrar cierta violencia cuando tratan de defender la honradez intelectual en sus argumentaciones, para dejar que los hechos hablen por sí mismos y para evitar tor-

cerlos en la dirección reclamada por dichos compromisos. En cambio, la indiferencia es un enemigo más probable del científico que no la ansiedad; incluso un genuino interés por el contexto social de su especialidad se encuentra con ciertas imprevistas barreras que tiene que superar. Naturalmente, los rasgos principales de la imagen científica del mundo son parte de nuestra general imagen cultural, y, también naturalmente, cualquier hipótesis científica comprehensiva e importante, como la de la evolución o la de la relatividad, rápidamente se infiltra en el mito de la preocupación. Pero las hipótesis científicas no entran como tales en el mito de la preocupación, sino como formas paralelas o traslaticias de ellas mismas. Un inmenso número de concepciones del pensamiento moderno deben su existencia a la teoría biológica de la evolución. Pero el darwinismo social, la concepción del progreso, las filosofías de Bergson, Shaw y otros, no son aplicaciones de la *misma* hipótesis en otros campos; son analogías míticas de esa hipótesis. Ahora todas ellas han derivado en tópicos, como cuando se construyen barrios modestos en el solar de un parque porque «no podemos detener el progreso»; hasta el sentido de la analogía se hace un tanto nebuloso. Si un mito cerrado, como el marxismo oficial, no interfiere con la física, no hay que olvidar que la física no es una parte integral del mito de la preocupación.

Hemos hablado no sólo de que el saber, sino también las artes, necesitan autonomía si la sociedad ha de preservar su libertad. Las razones por las que no hemos incluido las segundas pertenecen a otro trabajo. Pero importa hablar aquí del papel de la literatura en el mito de la preocupación. Existe la vieja creencia de que los primeros constructores de dicho mito fueron los poetas, obrando como «legisladores no reconocidos», en frase de Shelley. En literatura, la dialéctica de la preocupación, la separación entre vida, libertad, felicidad y sus contrarios, se expresa en dos tonalidades, por así decir: las visiones romántica e irónica. La visión romántica es la de lo heroico, la agradable, la ideal, con la que uno siente el impulso de identificarse. La visión irónica es la de la angustia, la náusea y el absurdo. En paralelismo hay dos grandes movimientos narrativos, el trágico y el

cómico, que se inclinan, respectivamente, a la cadencia irónica y romántica.

La visión irónica predomina en nuestros días y sus imágenes de la angustia, la náusea y el absurdo se han atrincherado profundamente en el contemporáneo mito de la preocupación. Hemos resaltado la importancia del distanciamiento en la ciencia y su estrecha relación con el método científico. La ciencia está basada en una retirada que hace la conciencia respecto de la existencia, una capacidad —quizá el más distintivamente humano de los actos— de girar en torno y contemplar nuestro alrededor. Es el acto que convierte al ser de la experiencia en sujeto que se enfrenta con un mundo objetivo del que él mismo se ha separado. La visión irónica es, por así decir, un distanciamiento; reconoce los factores emocionales de la alienación, soledad y sin sentido que acechan en la relación sujeto-objeto; los cuales son ignorados por la actividad de la ciencia. El corazón de la visión irónica, sin embargo, es la contemplación del tipo de sociedad que tal soledad crea; una sociedad en la que no es posible la comunicación y que está unida sólo por el odio o el mutuo desprecio. Quizá la más densa forma de visión irónica es la que se ha llamado distopía, la descripción del infierno social que el mismo hombre se crea en la tierra, la sociedad de *1984*, de Orwel, de *El cero y el infinito*, de Koestler, de *Mono y esencia*, de Huxley, de *La colonia penitenciaria*, de Kafka, donde el individuo encuentra su identidad al contemplar su propio odio hacia sí mismo reflejado en el tormento y la humillación de los otros.

La meta de la visión romántica es más difícil de caracterizar. Aunque parece que sería lo opuesto a la visión irónica, algunas formas de cielo social o ciudad de Dios en la tierra no son, al menos en literatura, esa forma montada sobre la ansiedad que conocemos por utopía. Es, más bien, la feliz y alegre sociedad formada en los últimos momentos de una comedia en torno al casamiento del héroe y la heroína, donde el «héroe» no es, como norma, un hombre excepcionalemnte valeroso o fuerte, sino sólo un modesto y agradable joven. Es, más bien, el idílico y simplificado mundo pastoril, donde el héroe es un zagal sin especiales pretensiones, salvo que, además, es poeta y enamorado. Tengamos en cuenta que lo que sen-

timos como algo con lo que nos identificamos tiende a ser, en literatura, social más bien que puramente individual; un alegre grupo, más bien que una figura aislada. Incluso en el héroe trágico, que está necesariamente aislado por la acción —Aquiles, Beowulfo o Hamlet—, parece que mira su heroísmo no como algo que lo distingue de los demás, sino como algo que él aportó a su sociedad. No es la personalidad, sino las gestas de los grandes hombres, lo que los héroes homéricos desean emular. Si mueren, sólo esperan para ellos la evanescente existencia de una sombra en el Hades: su reputación será su auténtica inmortalidad. Parece una fría y débil inmortalidad y, sin embargo, quizá en esta final confianza en la fama, hay algo más que una «última chochera», algo más que la mera anhelante emoción que parece ser.

Va resultando claro que el impulso que crea la mitología de la preocupación y la hace socialmente efectiva es una parte central del impulso religioso. La religión, en este sentido, puede no ir acompañada de un Dios; ciertamente, puede existir sin una causa primera o un controlador del orden natural; pero nunca puede existir sin la función primitiva de *religio,* de religación de la sociedad con los actos y creencias de una preocupación común. Tal impulso comienza con la propia sociedad; pero, si se detiene, desarrolla un culto de adoración al Estado y se pervierte. Por propia experiencia sabemos cómo nuestra mitología de la preocupación trabaja contra los exclusivismos; por ejemplo, cualquier preocupación genuina reconoce los derechos de los negros a la plenitud de la ciudadanía jurídica. Sin embargo, el tipo de problemas que representa la no-capacitación de los negros tiene horizontes mucho más vastos, puesto que muchos otros la sufren y, si hacemos del símbolo de la piel de color un fin en sí —como ocurre en algunos teóricos del «poder negro»—, nos estamos limitando a desarrollar un nuevo tipo de ansiedad. La fuerza que crea el mito de la preocupación lo dirige más allá de la específica sociedad en que uno se encuentra, hacia grupos más y más amplios y, finalmente, hacia la asimilación de toda la humanidad en el ideal de su dialéctica, un preocupado sentimiento de que la libertad y la felicidad son, para todos sin excepción, mejor que sus contrarios. Todas las fidelidades patrióticas o de cla-

se, aunque instintivas o necesarias, son, pues, en definitiva, interinas y temporales; la única fidelidad estable es la que tiene por objeto a la humanidad como un conjunto.

Si esto fuera todo, el mito de la preocupación terminaría simplemente en un vago y deshilachado humanitarismo. Pero a medida que la propia fidelidad se extiende más allá de la propia nación, hacia el conjunto de la especie humana, nuestras concretas y específicas relaciones humanas se hacen más evidentes. Aparece un nuevo tipo de sociedad distinta para cada hombre, pues consta de aquellos que puede ver y tocar, aquellos sobre quienes ejerce y de quienes recibe influencia; una sociedad, en pocas palabras de prójimos. ¿Quién es nuestro prójimo? Recordemos que esta pregunta se le hizo a Jesús, quien la consideró una cuestión seria y la respondió con la historia del buen samaritano. Y, como muestra obviamente la figura extranjera del samaritano en una parábola dirigida a judíos, nuestro propio prójimo no es, al menos necesariamente, el que pertenece a nuestro propio grupo racial o a nuestra propia clase social. Nuestro prójimo es aquel con el que uno se ha relacionado por cualquier tipo de acto humano creativo, ya se trate de un favor u obra de caridad —como en la parábola—, de un acto de la inteligencia o la imaginación, como en el caso del profesor, el sabio o el artista, o de un acto de amor, sea espiritual o sexual. La sociedad de prójimos, en este sentido, es nuestra auténtica sociedad; en cambio, la de todos los hombres, por los que sentimos tolerancia y buena voluntad más bien que amor, es su telón de fondo.

Hemos hablado del impulso religioso como creador de vínculos sociales; y sólo en este sentido lo podemos tomar aquí. La buena voluntad universal hacia los hombres, una de sus lógicas formas de desarrollo, puede expresarse en fórmulas estadísticas, como la de la mayor felicidad para el mayor número. Pero el sentido de una sociedad de prójimos nos lleva, más allá de la ética y de los valores, a la cuestión de la identidad. Quizá estuviera puesto en razón caracterizar la religión diciendo que la religión de cada hombre se revela en aquello con lo que trata de identificarse.

A todo lo largo de la civilización se ha desarrollado una tendencia, conocida en Oriente como «hacerse pequeño»,

hacia la modestia y el poco aprecio de las propias actitudes junto con la prontitud a reconocer las de los demás. En parte, se trata de una autodefensa hipócrita; pero no siempre. Cuando reflexionamos acerca de nuestra propia identidad, primero tendemos a pensarla como algo soterrado bajo aquello que ven todos los demás, algo que sólo nosotros podemos alcanzar en los momentos de mayor soledad. Pero quizá, al menos en una dirección equivocada. Identificar algo es, antes que nada, clasificarlo en el lugar que le corresponde; el primer paso hacia la identidad es la comprobación del *humanus sum*. Antes que ser algo, pertenecemos a algo; y no se crece disminuyendo los vínculos de esa pertenencia. Supuesta una comunidad razonablemente bien dispuesta y no envidiosa, quizá nuestra reputación e influencia —lo que los demás quieren pensar que somos—, se acerca más a nuestro yo real que cualquier otra cosa almacenada en nuestro interior. En las imágenes de la lírica de Blake, uno puede ser más genuinamente un «conglomerado», algo ligado al resto de la tierra, que no un «guijarro» separado. En una comunidad ideal no debería haber alienación, en el sentido de los primeros escritos de Marx; esto es, la contribución de cada uno a la comunidad no sería robada, usada por los demás a nuestras expensas. En tal comunidad, quizá pudiéramos comprender más claramente por qué incluso los héroes trágicos de la literatura intentan identificarse con aquellas gestas por las que son recordados. En la sociedad que visualiza en último término la mitología de la preocupación, el yo auténtico de un hombre consistiría primariamente en lo que crea y ofrece. El sabio, en cuanto hombre, tiene todos los dilemas morales y confusiones de los demás hombres, quizá identificados por el especial tipo de conciencia que su vocación le da. Pero, en cuanto sabio, es lo que ofrece a su sociedad; esto es, su sabiduría. Si comprende el valor del don y el de lo que recibe a cambio, no necesita, en cuanto sabio, ninguna otra guía moral.

3

ESPECULACION E INTERES

Si bien entiendo, se me pide que aborde la cuestión de qué ofrecen a la cultura las humanidades que no ofrezcan las ciencias. Mi propia especialidad es la literatura, y ésta parece pertenecer a dos grupos: las artes creativas —que incluyen la música y la pintura— y las disciplinas verbales —que incluyen la historia y la filosofía—. Ambas pueden ser consideradas humanidades; pero, aunque las asociemos, también hemos de distinguirlas. La pregunta en sí es —lo doy por supuesto— bastante legítima. Quiero decir que, en el sentido en que la tome, se trata de intentar señalar las diferentes funciones de las diferentes cosas. Es difícil —quizá imposible— establecer comparaciones entre las artes y la ciencia sin acudir a una gran cantidad de simplificaciones y a algunas antítesis que son falsas o verdades a medias. Tiene cierto valor simplificar el contraste, si tal simplificación es necesaria para hacer de algún modo la comparación; una más seria dificultad es que no parece probable que alguien aborde este problema con su mente plenamente estructurada, con convicciones firmes y con maduras nociones previas. En lo que sigue estoy pensando en voz alta; espero la indulgencia propia de tal improvisación.

No se habrá escapado al lector que hasta ahora no he hecho más que pedir disculpas. Pero tiene un cierto valor la costumbre de comenzar con una excusa a *locus modestiae*. Las preguntas de este tipo suelen ser llamadas «problemas». Yo mismo acabo de hacerlo. Y se supone que el problema será resuelto. Un auténtico problema es la concreta formulación de una experiencia que puede adecuadamente ser propuesta en función de otros datos. Para utilizar una analogía común, es como un nudo en una cuerda, que puede hacerse y deshacerse sin que quede afectada la identidad de la misma. Una cuestión de este tipo, sólo metafóricamente es un problema; en realidad es un tema de estudio; y tampoco puede con propiedad aplicarse al caso la palabra «solución». Todo lo que puedo hacer con un tema sometido a estudio es delimitarlo y establecer una o dos sugerencias sobre cómo aparece desde el punto de vista de un crítico literario de mediados del siglo XX.

Como tema de estudio, difícilmente podemos considerar que la cuestión sea nueva. Toda una corriente de filósofos, a partir de Hegel, han atormentado su cerebro preguntándose la diferencia entre el conocimiento científico y el de lo que los alemanes llaman *Geist*, así como los métodos y técnicas correctos para el estudio de la historia o la sociología a diferencia de los de la biología o la química. Es un tema oportuno para la celebración de un centenario, porque fue una de las cuestiones más vivamente debatidas hace un siglo. Desde entonces, el nivel del debate no ha mejorado sus matices de modo notable. Ningún tratamiento contemporáneo que yo conozca iguala en lucidez a *Physics and Politics*, de Walter Bagehot, publicado en 1867 o a la amigable y correcta discusión de Arnold y Huxley acerca de la proporción conveniente de humanidades y ciencias en el plan de estudios de la educación liberal. Hace unos años se produjo la discusión Leavis-Snow, en la que ninguno de los dos fue mínimamente amigable o correcto y en la que es difícil decir cuál de los dos documentos dio más sorprendentes muestras de estar equivocado. Otros trabajos con el propósito de defender las humanidades tienen con demasiada frecuencia un tono quisquilloso y reivindicatorio parecido al de la profesional del *strip-tease* que dice a los periodistas

que, mientras las otras chicas se limitan a desnudarse, ella es una auténtica artista. Así, después de todas las respuestas que durante más de un siglo se han dado a la pregunta de qué es lo distintivo de las humanidades, todavía es muy posible que la correcta sea: «Nada en absoluto». Freud da fin a *Die Zukunft einer Illusion* con las siguientes palabras: «La ciencia no es una ilusión; pero sería una ilusión imaginar que podremos encontrar en cualquier otro sitio lo que ella no nos ofrece». Se refería a la religión; pero puede que ello sea verdad más allá de ese ámbito; y que todo aquello que no es científico —salvo, quizás, las artes creativas— sea sólo precientífico o seudo-científico. Si las artes son una excepción, es sólo porque su función puede ser puramente ornamental o decorativa. En definitiva, la presente conferencia, aborda el tema de «las humanidades y la búsqueda de la verdad»; y las artes parece que no sólo no encuentran nunca la verdad, sino que ni siquiera la buscan muy seriamente.

El mejor camino de aproximación a nuestro problema, según pienso, es empezar por darle la vuelta, como sugiere la frase de Freud. ¿Qué aporta la ciencia a la cultura humana, que no aporten las artes y humanidades? La respuesta tradicional y, sin duda, la única correcta es «naturaleza». Trato de afirmar que la ciencia nos ofrece naturaleza, no una comprensión o concepción de la naturaleza. Es posible que la frase no pase de ser un error gramatical, pero quiero decir con ella que se trata de algo más que una comprensión. La mente humana puede actuar de diversos modos, pero uno muy obvio es actuar como sujeto. Esto es, puede partir de la afirmación «aquí estoy yo y yo estoy aquí. Todo lo demás está allí». Tan pronto como la mente hace esto, la naturaleza viene al ser, como Minerva de la frente de Júpiter, y la realidad aparece a la mente como objeto, como un campo. Creo que la función peculiar de la ciencia es objetivar la realidad, presentar al mundo en su aspecto de «estar ahí». El mundo de la ciencia es el del espacio; como frecuentemente se ha dicho, la ciencia maneja el tiempo como una dimensión del espacio. En este proceso, el mismo sujeto se hace objeto; porque no existe nada en el científico, desde la estructura de su medula hasta los complejos in-

fantiles, que no sea apto para el estudio científico. Todo está ahí; nada está aquí, excepto el estado de conciencia con el que estudia la naturaleza. Y este estado de conciencia o inteligencia científica está idealmente desencarnado. La teoría de la física, por ejemplo, se ha complicado en sus más sutiles aspectos, por el hecho de que el científico posee un cuerpo y no puede aprehender la naturaleza sin contacto físico. Contemplar el mundo como un campo objetivo de actuación es también cuantificar la realidad, convertirla en mensurable más bien que limitarse a verla u oírla. Isaías hablaba a Dios en los siguientes términos:

¿Quién midió los mares con el cuenco de la mano
y abarcó con su palmo la dimensión de los cielos,
metió en un tercio de medida el polvo de la tierra,
pesó con la romana los montes,
y los cerros con la balanza?

En la ciencia, el hombre se hace cargo de esta tradicional función de Dios, sustituyendo la divina balanza por las ecuaciones.

Puesto que la ciencia maneja la realidad como algo objetivo, no existe lo que podría llamarse una ciencia subjetiva. En la práctica, lo que con este nombre se indica es que la ciencia estabiliza el sujeto. Parte del supuesto de una mente en la situación que consideramos sana o normal, dispuesta a aceptar la evidencia y seguir la argumentación. Así, la ciencia parte del supuesto de una mente emancipada de la existencia hasta cierto punto, en el estado de libertad o distanciamiento que llamamos claridad. El sentido de la verdad como un ideal, y de la búsqueda de la verdad por la verdad como virtud, va paralelo con el proceso de la objetivación de la realidad en el que se funda la ciencia. La misma palabra «verdad» lleva consigo el sentido de reconocimiento de lo que hay. Lo mismo ocurre con el sentido de los hechos como lo dado, como datos irreductibles que han de ser estudiados en su organización intrínseca y no como algo que ha de ser organizado. Puede que realmente no existan hechos de esta naturaleza; pero es importante la pretensión de que existen, de que los hechos yacen en torno, inamovibles

donde fueron arrojados, como las rocas arrastradas por un glaciar. Como dice Wallace Stevens:

La disposición encierra el deseo
Del Artista. Pero uno se confía
En las cosas aquellas que no tienen
Un oculto creador [1].

Así, la ciencia significa en la vida humana la rebelión de la conciencia contra la existencia, el sentido de ser algo único en la naturaleza, que el hombre consigue apartando su mente de la existencia y contemplándola como algo que está separado. El animal está inmerso en la existencia y carece de conciencia; el ser humano la tiene, y la conciencia significa una cierta capacidad de contemplar la existencia como exterior a uno mismo. Por supuesto, el apartamiento de la existencia significa la detención del existir y algunos filósofos, notablemente Sartre, llegan incluso a asociar la conciencia con la nada o el no-ser. Sin embargo, parece claro que los conscientes seres humanos pueden exteriorizar su mundo y seguir viviendo. La existencia humana es, así, un complejo, una de cuyas muchas funciones es la conciencia; y la conciencia concentrada que produce la ciencia es una estilización o forma convencional del comportamiento humano.

No pretendo insinuar que la ciencia se basa en una visión del mundo estrechamente empírica; que su fin sea sólo describir y entender lo que ve. Al menos las ciencias físicas, no son simplemente descriptivas, sino que se basan también en la predicción. Ven los fenómenos en el tiempo —o en su versión del tiempo— y no sólo en el espacio; y su fin es más bien una visión de la naturaleza como sometida a ley. En las ciencias físicas, la clave de la comprensión de la naturaleza no es el experimento, sino el experimento repetible. El cual es el que hace posible la predicción y da a la ciencia su calidad profética. La telepatía, la manifestación de los espíritus, los mediums, han sido objeto de estudio experimental y determinados fenómenos típicos se repiten; pero no son repetibles los experimentos (excepto cuando son producto

[1] «So-and-so. Reclining on a Couch», *Collected Poems.*

del fraude)[2], no se pueden deducir leyes y, así, la ciencia, aplicada a tales cosas, nunca puede remontar el vuelo. Cuando los fenómenos son inconscientes o las unidades implicadas son pequeñas y numerosas, como átomos, moléculas o células, de modo que no existe prácticamente diferencia entre lo muy probable y lo cierto, el lenguaje de la ciencia es primariamente matemático. Pasamos de las ciencias naturales a las sociales cuando los fenómenos son relativamente grandes, pocos y complejos, como los seres humanos. Aquí, la predicción sobre base estadística es igualmente importante; pero, salvo para algunos aspectos especializados, el experimento repetible ya no se encuentra en el centro del análisis. En la medida en que ello es verdad, existe la tendencia a organizar el tema verbalmente más bien que matemáticamente. Entramos en lo que generalmente se consideran Humanidades. La historia y la filosofía son casi puramente verbales, no experimentales, y no sujetas a predicción. Pero también exigen la precisión de las afirmaciones, la objetividad de las descripciones y la desapasionada valoración de la evidencia, incluida la aceptación de la evidencia negativa. De ahí que en ellas siga estando presente un elemento científico, que distingue la historia de la leyenda, la filosofía de la cavilación, y, según pienso, la crítica literaria de un buen número de actividades a las que se atribuye ese nombre. De aquí se pasa a las artes creativas propiamente dichas, en las que ya no se exige ni siquiera una precisa formulación, como tampoco fundamentar las conclusiones sobre una correcta evidencia; o, al menos, no del mismo modo. Y nos encontramos así fuera del ámbito de la ciencia. Pero, salvo en las artes, que plantean problemas distintos, todos los especialistas, sea cualquiera el campo que cultiven, se ven sujetos al mismo código de honor. Todos ellos han de ser científicos en la medida permitida por la materia de su especialidad o, por el contrario, deben abandonar toda pretensión de ser tomados en serio.

Los filósofos que han pasado de Kant y Hegel a los modernos métodos histórico y sociológico están muy

[2] Alude esto a lo que normalmente se llama espiritismo, no a los experimentos controlados dentro de la percepción extrasensorial y cosas semejantes, en los que no hay por qué hablar de fraude.

preocupados por el problema de las líneas fronterizas. ¿En qué momento la *Natur* se convierte en *Geist?* ¿Donde exactamente dejan de ser efectivos o apropiados los métodos que se emplean en las ciencias físicas? Pero es seguramente posible que no exista ningún límite fronterizo y que esté equivocado en su conjunto este modo de ver los conocimientos como divididos en dos cuerpos complementarios. La más cruda forma de este modo de ver es la que yo llamo teoría del corazón de la oscuridad. Se trata de un tipo de argumentación que, en cierta época, estuvo de moda (quizá aún lo está) en teología natural y de allá ha sido trasladado a las humanidades. Entre los apologistas se han desarrollado teorías según las cuales la religión, como el espectro del padre de Hamlet o las danzantes hadas de la Oda a la Navidad, de Milton, pertenecen a un oscuro coto del misterio en el que aún no ha amanecido el sol de la ciencia. La religión, según este modo de enfoque, trata de todo lo que, en el momento presente, parece estar por encima de las posibilidades de la ciencia. La creación, en primer término; luego, el origen de la vida o el alma humana; en tercer lugar, los valores morales, etc. Todas ellas, como el lunático de la «canción del loco», de Blake, tienen que apresurarse a escapar de la persecución de la ciencia, agenciándoselas para permanecer en la región de las sombras. Aún hoy existe la arraigada creencia popular de que si conseguimos encontrar algo que «la ciencia no puede explicar», ya sea una percepción extra-sensorial, el principio de indeterminación o la técnica de encontrar agua subterránea con una vara de avellano, tendremos una garantía de que existe el libre arbitrio, la inmortalidad y Dios.

La base de tales nociones, aplicada a las artes, es la suposición de que la ciencia maneja racional, fáctica e impersonalmente un mundo externo, mientras que las artes sólo pueden manejar el mundo interior de la emoción, la personalidad y el valor. La cual suposición se reduce a la de que la ciencia es objetiva, mientras que las artes deben ser subjetivas. Pero una concepción de las artes como algo subjetivo es tan imposible como la de una ciencia subjetiva. Las artes son técnicas de comunicación; son fomentadas en la escuela y en el grupo, dependiendo de las convenciones tanto como la ciencia. De

hecho, parece no existir nada que sea subjetivo, excepto una rebeldía contra la estabilidad de la actitud hacia el mundo sobre que se funda la ciencia. Es muy cansado mantenerse abierto a las involuntarias impresiones de los sentidos, permanecer distanciado y con la mente clara, sopesar la evidencia y ajustar a ella los juicios; y es muy fácil abandonarse a colorear emotivamente la experiencia como hacemos cuando nos abandonamos a ensoñaciones, al mal humor o a los personales recuerdos y asociaciones de ideas. Pero, por importante y normalmente humano que sea en sí mismo, colorear la propia experiencia con nuestras personales emociones no es el intento primario de las artes y humanidades. Por ello, cuando me encuentro con teorías críticas que empiezan diciendo que «la poesía es aquello que no es la mera ciencia», me desanimo, pues sé que está a punto de venir alguna versión de la falacia subjetiva.

La genuina base de esta visión complementaria de artes y ciencias está en la distinción, ya vislumbrada, y cuya más elaborada formulación se debe a Bergson, entre el tiempo en cuanto convertido en dimensión exterior por la ciencia, donde es realmente una dimensión del espacio, y el tiempo en su otra forma de conciencia continuada de la propia existencia. Este último escapa a la ciencia, de modo que estamos ante algo que ella no puede explicar. Pero ninguna otra cosa puede tampoco explicarlo, de modo que no es de mucha ayuda. Toda explicación encierra algunos vestigios del método científico, a no ser que la explicación sea realmente un oscurecimiento de la cuestión, al modo de la explicación del médico de Molière sobre que el opio duerme a la gente porque tiene virtud dormitiva. Pero mientras la conciencia directa del ser no puede ser explicada, puede, hasta cierto punto, ser expresada; y tal expresión es el fundamento de las artes. La misión del arte, así, es primariamente expresar el complejo de la existencia humana, la conciencia del sí mismo propia de la humanidad, más bien que la percepción de lo que no es el sí mismo, sino exterior a él. Esta autoconciencia no es subjetiva ni objetiva, puesto que el hombre mismo es, al mismo tiempo, individuo y, no menos esencialmente, miembro de una sociedad que, en parte, penetra en el interior de él; no es del orden racional

ni irracional. No contempla la existencia de un modo cuantitativo, como hace la ciencia, sino de un modo cualitativo; trata de expresar no lo que hay ahí, sino lo que hay aquí, lo que está implicado en la conciencia y en el ser nosotros mismos. Así, las artes pertenecen a la fase de la experiencia que solemos llamar existencial, a una conciencia que no puede ser externa a sí misma y no puede tener algo externo a ella.

La producción de las artes es, por supuesto, una estilización de la conducta, como la producción de la ciencia. En lo que se refiere al hombre real que trabaja, dudo que exista una diferencia psicológica esencial entre el artista y el científico, que algún factor «creativo» presente en el uno no lo esté en el otro. Ambos han de emplear toda su mente; ambos tienen en gran medida las mismas dificultades para poner en funcionamiento esa máquina tan complicada. Pero cuando exclusivamente tomamos en consideración el producto acabado, resulta claro que las artes no estabilizan al sujeto de la misma manera que la ciencia. Las emociones, los elementos reprimidos o generadores de mitos en el subconsciente, el manejo de los datos, la agrupación de alucinaciones controladas (en el sentido indicado por la tradicional frase relativa a la poesía *ut pictura poesis),* todo ello tiene una función en la creación artística. El sujeto estabilizado de la ciencia es normalmente identificado con la razón; el sujeto no estabilizado es llamado normalmente imaginación. El artista, como individuo, es un representante de la imaginación humana, exactamente del mismo modo que el científico, como individuo, es un representante de la razón humana. Pero de ningún modo en cuanto artista se encuentra fuera del mundo humano que llamamos cultura o civilización, exactamente igual que el físico, en cuanto físico que estudia la «naturaleza», nunca está dentro de ella.

Por supuesto, hablo de artes en plural, porque existen varias: música, literatura, pintura, escultura, arquitectura y quizás otras. La danza, por ejemplo, es, en la práctica, un arte distinta, aunque en teoría resulta difícil verla como otra cosa que una forma de expresión musical. En el momento de escribir estas ideas parece intrínsecamente improbable que tengamos aún que desarrollar una nueva arte, a pesar de todos los agotadores experimentos

que se han realizado, algunos en esta dirección. Marshall McLuhan dice de los nuevos medios de comunicación que «el medio es el mensaje» y que el contenido de cada medio es la forma de otro. Esto seguramente significa, si lo entiendo rectamente, que cada medio es un arte característico. Así, el «mensaje» de la escultura es el medio de la escultura, distinto del mensaje que es el medio de la pintura. Pero como subraya también McLuhan, los nuevos medios son ampliaciones del cuerpo humano, de lo que ya hacemos con los ojos, oídos, garganta y manos. De aquí resulta que nos han dado nuevas formas o variaciones de las artes que ya tenemos y que la novedad de esas formas constituye una importante revolución de la imaginación en nuestro tiempo. Pero aunque sean artes características, no son realmente artes nuevas; son nuevas técnicas de recibir la impresión de palabras e imágenes.

De entre ellas, la literatura es el arte de las palabras y éstas son también el medio de las humanidades y, en gran medida, el de las ciencias. Esto sugiere que las artes, además de artes, pueden ser también lenguajes informadores de otras disciplinas. Una pintura o un poema es un constructo; ante todo contemplamos los factores asociativos, lo que hace de la obra un todo. Pero además de la obra pictórica, tenemos imágenes de cosas; esto es: fuera de la pintura existen cosas que entendemos de un modo pictórico. Durante siglos, los filósofos se expresaron en palabras, aceptándolas sin más; olvidando que existe un arte de las palabras; sin caer en la cuenta de que el sustentáculo verbal de la filosofía constituye en sí mismo un problema filosófico. Parece que sólo en nuestro tiempo los filósofos y lógicos han intentado tomar conciencia de las limitaciones que la forma (como problema distinto del de las simples trampas o falacias) impone intrínsecamente en el uso de las palabras. Todavía hoy, su interés parece principalmente lingüístico, más bien que propiamente literario, y algunos filósofos hasta tal punto ignoran el origen de su propia materia, que ordinariamente usan el término «literario» en sentido peyorativo. Es obvio que las palabras se prestan mucho como lenguaje informador de una disciplina descriptiva. Por lo menos hasta los tiempos del movimiento romántico, la literatura no fue considerada como lo más impresionante que hace

el hombre con las palabras; las estructuras de la teología y la filosofía, más objetivizadas, eran miradas como de más categoría y más cercanas a lo que llamamos búsqueda de la verdad. En comparación con la música o incluso con la pintura, siempre hay implícita alguna referencia al mundo exterior en todo uso de las palabras. Aunque en el futuro abandonáramos la pintura a los chimpancés y la música al azar, no veo cómo la literatura pueda perder alguna vez su meollo de sentido exteriorizable. Y, sin embargo, hay un límite para la capacidad informadora que tienen las palabras respecto de otras disciplinas. Al menos en comparación con las matemáticas, las palabras son irremediablemente asociativas; en ellas se esconden múltiples sentidos y las estructuras gramaticales las trenzan en formas no figurativas. Las palabras tienen —parece lo más probable— un poder descriptivo que abarca cierto radio, y es importante determinar los límites de éste.

Las otras artes parecen diferir ampliamente en sus poderes de informar otras disciplinas. La pintura y la escultura, como la literatura, pueden ser utilizadas para representar el mundo externo y, también como la literatura, su aspecto descriptivo o figurativo ha tenido en el pasado más prestigio que su aspecto asociativo o constructivo. Podemos comprender cuál es su capacidad informativa si pensamos no sólo en la pintura, sino en las artes pictóricas, incluidas las ilustraciones, diseños, planos, diagramas y modelos, así como no sólo en la escultura, sino también en las artes escultóricas, incluidos los modelos tridimensionales. Algunos pintores y escultores modernos, como Miró y Giacometti, indican muy claramente la intrínseca relación de su propio arte con el diagrama y modelado. En algunos ámbitos, como el de la geometría, la pintura y la matemática coinciden en parte; también, por supuesto, es de una inmensa importancia el papel del diagrama en las ciencias, como, por ejemplo, el de las fórmulas estructurales en química. La cuestión de si la luz se compone de ondas o partículas es, con seguridad y hasta cierta medida, un problema pictórico. En mi *Anatomy of Criticism* he suscitado también la cuestión del papel del diagrama en el pensamiento verbal. Pero no sé en qué medida y modos

las humanidades y las ciencias están informadas por las artes pictóricas y escultóricas; tampoco sé de nadie que lo conozca.

La música, de otro lado, ha sido considerada el arte existencial por excelencia, la expresión hierática y encerrada en sí misma del «ser puro», sin relación a cualquier tipo de orden exteriorizado. Quizás ello es porque, como sugiere Mrs. Langer [3], la música es el arte del «tiempo virtual», la más cercana expresión de la continua conciencia de ser que es el corazón de la experiencia no-científica. O quizás sólo porque, hasta la aparición de la música electrónica, la que hemos conocido se fundaba en un sistema de convenciones tan arbitrarias como las del ajedrez. Al tiempo que escribo esto, sobre mi piano se encuentra una sonata de Clementi llamada «Didone Abbandonata». Se supone que, mientras la oímos, estamos pensando en la historia de Dido. El final es un rondó que comienza con lo que para Clementi es una fuerte disonancia, una novena menor, y el movimiento está prometedoramente marcado «con disperazione». Pero pronto cae en la estructura ordinaria del rondó y hacia el momento en que llegamos al segundo tema resulta claro que la pobre Dido ha sido abandonada una vez más. Un compositor más genial hubiera mostrado más tacto o hubiera creado un modo musical más apremiante; pero, por ello, el ejemplo de una música mediocre ilustra más claramente mi afirmación de que la música no es un arte informadora; crea una poderosa fuerza centrípeta que se opone a ser arrastrada dentro de la estructura de algo exterior a ella. Ciertamente, usamos una gran cantidad de metáforas tomadas de la música («armonía», «armónico» y otras semejantes); y las viejas fábulas sobre la música de las esferas sugieren que ésta tiene un insospechado poder informador. Quizás resulte ser verdad el mito del cielo como un lugar donde la música de arpa constituye una forzosa plenitud de tipo cultural; quizá la teología y la metafísica del futuro deberán ser entendidas musicalmente más bien que verbalmente. Cuando leo —o intento leer— a Heidegger, siento la misma sensación que cuando intento leer *La vela de*

[3] *Feeling and Form*, por Susanne Langer (1953).

Finnegan; algo así como si el lenguaje se disolviera en una masa de juegos de palabras que se acumulan por asociación; este tipo de lenguaje apunta con seguridad en la dirección indicada por los chillidos y gemidos de la música electrónica.

Si las palabras pueden ser utilizadas tanto para construir un arte como para informar algunas de las disciplinas descriptivas, parece que no existe razón por la que no podamos pensar que las matemáticas, que informan en gran medida las ciencias físicas, no sean también un arte. Se trata, como en el caso de las artes, de una construcción que se basta a sí misma; y no veo cómo es posible bosquejar una definición o incluso una descripción de las artes inclusiva de las cinco enumeradas y en la que se excluyan las matemáticas. Pero éstas son el arte de las relaciones numéricas o cuantitativas y, por ello, tienen una exclusiva capacidad de dar orden y coherencia a las ciencias, de suministrar a sus descripciones y experimentos el elemento repetible de una ley. En contraste con las otras artes, estabilizan al sujeto en el nivel «racional», como la ciencia; y tan continuamente informan la física, que frecuentemente son miradas simplemente como parte de ella. De aquí que algunos de los científicos de tendencia más especulativa y filósofos se han sorprendido ocasionalmente de descubrir que la naturaleza tiene forma matemática. Por supuesto, la tiene; ellos la ponen allí. Y porque informa la ciencia, la matemática, practicada como un arte por derecho propio, es una hazaña rara y esotérica, aunque puede seguirse el rastro de su tradición desde su utilización semi-ocultista asociada al nombre de Pitágoras hasta la obra última de Einstein.

La aparición de la ciencia moderna supuso un nuevo modo de mirar el mundo externo, lúcidamente puesto de relieve por Locke, aunque existió, al menos, desde los tiempos de Galileo. Según él, el mundo tiene cualidades secundarias, que son experimentadas por la sensación, y primarias, independientes de tal experiencia, que sólo pueden ser pesadas y medidas. Esta distinción guarda una significativa analogía con la distinción entre el papel desempeñado por las palabras en su función de traducir el mundo externo y el de las matemáticas. Estas

son el lenguaje que puede traducir el mundo de las cualidades primarias; las palabras jamás pierden su conexión con la acción y sensación humanas, sobre las que se basan las dos primarias categorías de ellas: verbos y sustantivos. En la medida en que se da nombre y se sustantiva, por ejemplo, el electrón, se lo convierte en objeto potencial de percepción, por improbable que sea el que lleguemos a tener tal percepción. Así, el radio de la información verbal parece extenderse entre el cuerpo humano y su entorno en cuanto percibido y experimentado por dicho cuerpo. La función no-literaria de las palabras es, de este modo, crítica, en el amplio sentido kantiano del vocablo: pueden utilizarse para explicar la situación humana en lugar de para expresarla meramente, como hace la literatura; pero siguen siempre conectadas con esa situación.

La concepción de la ciencia como comprensión esquemática de la naturaleza, en cuanto que ésta se encuentra sometida a leyes y para la que el lenguaje apropiado es el matemático, es, por supuesto, relativamente reciente. Durante siglos, antes de la gran explosión científica de los últimos, los pensadores han creado construcciones del mundo externo, principalmente verbales o pictóricas. En esas construcciones eran muy obvias las características asociativas de aquellas artes de las que se derivaban. A los poetas les resulta mucho más fácil vivir en el universo ptoloméico que en el nuestro, puesto que es más asociativo, porque este último aún muestra esquemas asociativos. Muy pronto hicieron su aparición las dos grandes ideas inclusivas de la actitud científica: la «sustancia», o el mundo —visible e invisible— objetivado, y el «alma», la inteligencia idealmente desencarnada que lo contempla. Esta progenie pobló el mundo de una variedad de descendientes: ideas, esencias, universales, átomos, etc. La gran dificultad que entraña el uso de las palabras cuando se trata de cualidades primarias es la facilidad con que se adaptan a lo que podemos llamar, modificando la frase de Whitehead, seudo-concreción. Adán puso nombre a los animales, porque los podía ver; pero, como dice Teseo en la obra de Shakespeare, es igualmente fácil poner nombre a inanidades, sustantivar y convertir en objetos verbales cosas que no existen

o cuya existencia no puede ser demostrada. Más aún, el prestigio de la relación sujeto-objeto significa que los intentos de expresar lo genuinamente existencial, la misma humana situación, podrían adoptar la forma de lo *metafóricamente* objetivo. La concepción de un mundo espiritual es un metafórico objeto verbal de este tipo. Con la aparición de la ciencia moderna, las palabras se han hecho más limitadas en extensión. La metafísica pareció durante un tiempo que iba a adoptar la forma de una ciencia general verbalizada, que, de acuerdo con los tiempos, daría alguna interpretación de lo que realiza la actividad científica en su conjunto. Sin embargo, se siente más cómoda con los supuestos sobre los que se basa el trabajo científico, porque forman parte del contexto humano de la ciencia y, así, pueden manejarse de un modo crítico, lo cual significa verbalmente.

El principio del objeto metafórico es de importancia capital cuando intentamos ver cuál es el lugar del contenido en las artes. La actividad de la conciencia, de exteriorización de la realidad, siempre es parte de todo un complejo existencial. En la pintura, el elemento de reproducción o «imitación» de un mundo exterior existe, por así decir, como una metáfora de la exterioridad. Incluso la música tiene, en la forma ingeniosa y paradójica de música «descriptiva», un metafórico mundo externo de este tipo; y la literatura lo tiene en todo lo que llamamos realismo. Constantemente utilizamos expresiones cuantitativas (por ejemplo, «te amo mucho») como metáforas de cosas que no son cuantidades. Aristóteles, que abordó las artes desde un punto de vista científico (uno de sus más ilustrativos comentarios sobre arte está en la *Física),* habló de ellas como imitativas de la naturaleza. Pero tan pronto como examinamos esta concepción de la imitación, la idea de una relación continua con el mundo externo empieza a disolverse y podemos ver que la «naturaleza» existe en el arte sólo como contenido suyo, como algo que el arte circunda y contiene. Así, mientras la ciencia trata de dar unidad a lo que hay ahí, las artes tratan de expandir lo que está aquí. La circunferencia de la ciencia es el universo; la de las artes es la cultura humana. En nuestra época es muy agudo el sentido de un hiato entre la expresión de lo que está aquí y el estu-

dio de lo que hay ahí. Nos inclinamos a considerar que todo lo que es objetivo o externo pertenece sólo al mundo espacial de la ciencia. Cualquier otro «ahí» es una metáfora derivada de ese mundo espacial; y tales metáforas no convencen ya demasiado. La teología, por ejemplo, al menos en sus versiones protestantes —con las que estoy más familiarizado—, está ahora intentando llegar a un acuerdo con el hecho de que nada de aquello sobre lo que habla está realmente «ahí». Ciertamente, Dios no está «ahí»; ha sido privado de toda función científica y no hay lugar para El en el mundo espacial de la ciencia, incluido el mundo temporal que puede ser dividido y sujeto a medida. Así, cualquiera que pueda ser el presente o futuro de la teología, no puede ser la reina de las ciencias, tal como hoy pensamos estas últimas: la ciencia maneja el Ello, y no puede tomar parte en un diálogo Yo-Tú.

Durante mucho tiempo, por supuesto, se presumió que el estudio de la naturaleza era también el estudio de la revelación de Dios, pues que se suponía que el orden y coherencia de la naturaleza eran resultado del designio divino. Este punto de vista es coetáneo con el de que los modelos de civilización humana, la ciudad y el jardín, eran también de origen divino. Pero así como el hombre llegó a creer que era él quien la había creado y quien era responsable de su propia civilización, llegó también a creer que la auténtica base de la ciencia era la correspondencia entre la naturaleza y la razón humana. La mente puede encontrar un razonamiento verbal o matemático que explique, asimile e informe cualquier cosa existente en la naturaleza. «El mundo externo se ajusta a la mente», como dice Wordsworth. Así, aunque la naturaleza es una realidad exteriorizada, no es una realidad ajena a la ciencia. De hecho, esta última, en cuanto forma de conocimiento, podría ser concebida incluso como un gigantesco narcisismo del hombre, puesto que la razón se enamora de su propia reflexión sobre la naturaleza. Siempre que existieron tendencias anti-científicas en la cultura humana, se aferraron a algún aspecto de este principio, aunque tenían por blanco no tanto la ciencia como cierto tipo de filosofía esencialista que las había precedido. Por ejemplo, el existencialismo insiste en que

si pensamos el mundo externo como humano, vienen a primer plano determinados elementos que son cuidadosamente apartados del camino de la ciencia: la inminencia de la muerte, el sentimiento de alienación, el penetrante sentido de la futilidad y lo que es mero accidente, así como la directa confrontación con algo que es arbitrario y absurdo. Una vez que retiramos de la exterioridad la estructura racional que en ella hemos introducido, se convierte en lo que Milton llama un universal vacío. Toda la ciencia se funda en la ecuación A es igual a B, donde A es la razón humana y B son los elementos de la naturaleza que la razón puede abarcar. Los existencialistas pueden ser definidos como los que descubrieron que si A es igual a B, A menos B es igual a cero.

Notemos que los existencialistas encuentran cierta dificultad en dar autonomía a su filosofía. Muchos de los mejores representantes de esta tendencia la han incorporado a una actitud religiosa y, de los ateos, Heidegger acompañó a los nazis y Sartre ha caído recientemente en el seno de la Iglesia marxista. Parece como si esta actitud, sea cualquiera el sesgo anti-científico que adopte, formara parte de un contexto que es normalmente religioso, revolucionario, o las dos cosas a un tiempo. Tal contexto es un punto de vista que puede hallarse, en formas diferentes, y que podría ser parafraseado, poco más o menos, de la siguiente manera:

La realidad es primariamente lo que nosotros creamos, no lo que contemplamos. Es más importante saber cómo construir un mundo humano que saber cómo estudiar un mundo no humano. La ciencia y la filosofía son significativas como dos de las actividades creativas del hombre, no como claves de la realidad del mundo que está ahí. Existe un mundo ahí; pero la ciencia lo contempla como un mundo sujeto a ley y ninguna visión sujeta a ley podrá alguna vez darnos toda la verdad de algo. La ciencia se mueve con gran confianza y hace los más sobrecogedores descubrimientos en un mundo mecánico e inconsciente. Si la retiramos de su contexto y hacemos de ella no una construcción mental, sino un oráculo de la realidad, la lógica conclusión es que el hombre debiera adaptarse a esa realidad, llegando a un acuerdo con ella. Así, la ley moral imita a la ley natural y la

vida humana adopta las predictibles características de la naturaleza como la ciencia las revela. Lo que comienza siendo razón termina en los reflejos condicionados de un estado próximo al de insecto, en el que los seres humanos se han convertido en autómatas cerebrales. El mundo real, esto es, el mundo humano, ha de ser creado constantemente y el único modelo sobre el que no debemos crearlo es el del mundo que está ahí. Dicho mundo no tiene valores humanos; de aquí que no debamos pensarlo primariamente como real, sino como absurdo. Las paradojas existencialistas nos ayudan a ello, con lo cual reducen el mundo al *tohu-wa-bohu*, el estéril y vacío caos de un mundo que el hombre tiene que crear una vez más.

En la ciencia aplicada al mundo humano, esto es, en lo que llamamos ciencia aplicada y tecnología, vemos la configuración matemática de la ciencia misma, desde las pirámides de Egipto y las calzadas y acueductos romanos hasta las ciudades cuadriculadas y los cruces de autopistas en forma de trébol. Para Blake y, en cierta medida, para Lawrence, estas facetas matemáticas presentes en la vida humana son símbolos de la agresión: la vida humana alcanza su mayor grado de matematicidad y automatismo en las operaciones militares; y en Blake, las pirámides, y sobre todo el trilito druídico, antecesor del arco romano, son símbolos de la histeria imperialista y la malevolencia. Cada avance en la tecnología probablemente causará una inmensa complicación legal en la vida, como la ha causado el automóvil: esa moderna huida en masa en la que los hombres, empavorecidos, parecen un rebaño de ovejas —subproducto de la cual es el Estado totalitario— forma parte del modo de vida tecnológico. Durante un siglo, la fantasía popular ha venido explotando la imagen del científico loco; y realmente da la impresión de que existe algo semejante a una ciencia loca: la psicología es utilizada para esclavizar a la gente; la física nuclear, para exterminar a la especie humana; la microbiología sugiere métodos más letales aún. Sin embargo, incluso en sus formulaciones más anti-científicas, escritores como Blake y Lawrence raramente afirman que la ciencia sea la causa directa de la siniestra voluntad de esclavitud existente en los tiempos modernos. Más

bien afirman que el hombre ha perdido ánimo para tomar a cuestas su propio mundo a través de una falsa teoría del conocimiento según la cual es «idólatra de su propia sombra», como dice Blake, y que esta pérdida se manifiesta como perversión y parodia de la ciencia. El mundo que está ahí es real; pero, si *divinizamos* su realidad, si lo convertimos en objeto de imitación, asume los perfiles de Satán el acusador, empequeñeciéndonos con sus grandes proporciones en el tiempo y el espacio, desdeñoso de nuestros esfuerzos por liberarnos de su colosal mecanismo.

El contraste que estoy parafraseando está más convencionalmente formulado en otros escritores y a veces adopta la forma de una antítesis entre los valores y los hechos. Pero el término «valor» tiene también algo de prefabricado, sugiere algo inmutable, establecido en un cielo platónico. Lo que hay que salvaguardar es el derecho del hombre a crear su mundo; y cada creación probablemente requerirá un trasvase de los valores del pasado. Además, los valores, en su mayor parte, son todavía formas de la ley y no nos resuelven nuestro dilema. Lo mismo puede decirse de las categorías morales de Kierkegaard, la «libertad ética» del hombre que ha ido más allá de la especulación. Sería mejor utilizar los términos existenciales de «compromiso» o «preocupación» para expresar el contraste entre una realidad que está ahí, como punto de partida, y la realidad más grande, como la fe religiosa o la creación artística, que, de ningún modo existe como punto de partida, sino que es traída al ser a través de un cierto tipo de actos humanos.

La ciencia es cada día en mayor medida una actividad comunitaria y corporativa. Las humanidades son más individualizadas, y las artes lo son intensamente: las escuelas e «ismos» en las artes son signos de juventud e inmadurez, de que el artista no ha fortalecido aún su propia autoridad. Cuando consideramos al científico como un viajero a través de los desconocidos mares del pensar solitario, como Wordsworth consideraba a Newton, lo estamos considerando primariamente como matemático. En contraste con los países comunistas, somos extremadamente liberales acerca de la soledad del artista. Permitimos que nuestros escritores se retiren en lo

que a veces semeja un neurótico país encantado, porque pueden ser también ámbitos de visión imaginativa no estabilizada. El resultado es que la comunicación en y a partir de las artes es asunto lento y embarazoso y que, por ello, necesitamos de la dimensión de la crítica, la visión de los artistas como una sociedad comprometida en una empresa común.

Tan pronto como adoptamos esta perspectiva crítica en literatura, vemos que este arte está organizado a base de concepciones ampliamente envolventes que establecen las sociedades literarias y los parecidos de familia existentes entre amplios grupos de escritores. Llamamos mitos a esas formas envolventes y es en ellos donde más claramente se manifiesta la naturaleza de la preocupación del hombre por su mundo. Nuestra edad se expresa a sí misma principalmente en el mito irónico, y la ironía señala la ascendencia de una sociedad tecnológica y la tendencia del hombre a imitar la ley natural fuera de él. Es en la actitud irónica donde el escritor se enfrenta con la situación humana como si fuera exterior a él y como si él estuviera separado de ella. En esta actitud es donde ve el comportamiento humano como mecánico, frustrado y absurdo. Si dijéramos a cualquiera de casi todos los más serios autores contemporáneos que no son convincentes los personajes y situaciones que presentan, casi con certeza nos contestarían que es porque intentan exponer la verdad tal como ellos la ven. En nuestros días, el escritor se defiende en un lenguaje paralelo al de la ciencia y otras disciplinas objetivas. Esos mitos también informan las estructuras construidas a base de palabras, existentes aparte de la literatura, esto es las humanidades en general. El existencialismo, con sus concepciones sobre la angustia, la náusea, etc., es una filosofía irónica, hecho que explica la falta de «autonomía» de que antes hablé. La ironía, en la literatura, es un mito sofisticado, que entendemos mejor como frustración o parodia de los mitos, cómicos o románticos, más primitivos, en los que se consumó con éxito una búsqueda. Tales mitos románticos y cómicos son los que informan el cristianismo y el mito revolucionario del marxismo. Más arriba cité *Die Zukunft einer Illusion*, de Freud. La religión era un tema ante el que Freud estaba freudiana-

mente bloqueado, principalmente porque quería ser un Moisés legislador por derecho propio y contemplar la espalda de su propio Dios. Como crítico literario, me interesa el hecho de que Freud y Marx son los dos pensadores de más influencia en el mundo de hoy, que ambos desarrollaron un programa enciclopédico —por ellos llamado científico— y que las nueve décimas partes de la ciencia de ambos resultan ser mitología aplicada.

Esas expresiones míticas de la preocupación, en las cuales el hombre manifiesta su propia actitud frente a la cultura que ha edificado, están sujetas a una enfermedad del pensamiento que podemos llamar angustia, en el sentido freudiano y no en el existencialista. Frecuentemente observamos que los que se entregaron a una fe religiosa o revolucionaria tienen una peculiar dificultad para ser intelectualmente honestos en sus argumentos: su compromiso necesita torcer y manipular los hechos, mantener líneas tendenciosas de razonamiento, racionalizar o simplemente afirmar cosas no evidentes. La historia del cristianismo está llena de persecuciones en nombre del absurdo y el marxismo es también una estructura angustiada con un hipersensible olfato para las herejías y desviaciones. La razón de este tipo de ansiedad es, de nuevo, una falta de fibra, la negativa a aceptar el hecho de que el hombre crea continuamente su mundo de nuevo, el deseo de encajarlo en algo exterior a él mismo. Exterior no puede tener aquí un sentido espacial, sino sólo temporal; se trata de un patrón establecido en el pasado o que ha de establecerse en el futuro, y en el que, de algún modo, han de encajar todos los hechos y descubrimientos.

En las ciencias se puede mantener la propia investigación sin desarrollar el sentido de la preocupación. Existen científicos que rechazan con gesto irritado la mera sugerencia de que su actividad puede traer importantes consecuencias buenas y malas y que deberían interesarse por esas consecuencias. El sentido de la preocupación haría a tal científico más presentable como ser humano. Además, lo uniría con la comunidad dentro de la que vive; le haría trabajar contra la tendencia deshumanizadora inherente a toda especialización. No hay modo de superar las barreras de la especialización; no existe una vía por la que un especialista en románicas y un físico espe-

cializado en el estado sólido sean inteligibles mutuamente. Pero ambos están unidos por la circunstancia de ser ciudadanos de una misma sociedad. Si caen en la cuenta de esto, convierten la filología románica y la física del estado sólido en artes liberales: estudios que liberan a la humanidad. En la ciencia, esta preocupación social afecta al científico en su calidad de hombre, pero no tanto en su calidad de científico. En cambio, en las humanidades, los grandes mitos poéticos son también modelos configuradores; en historia, en filosofía y en crítica artística, el distanciamiento científico y el compromiso humano luchan entre sí como Jacob y el ángel. Es la razón por la cual las humanidades resultan difícilmente caracterizables. No sólo en su metodología, sino también como grupo de estudios distintos en sí.

Resumiendo: no creo que la diferencia verdaderamente importante entre las humanidades y las ciencias esté en su temática. Más bien reside en que la ciencia —sobre todo las ciencias físicas— presenta el método y la actitud mental propia de un sujeto estabilizado y un tratamiento de la evidencia que se caracteriza por ser imparcial y distanciado; tratamiento que es esencial para cualquier trabajo serio en todos los ámbitos. Las humanidades, en cambio, expresan en sus formas envolventes o mitos la naturaleza de la implicación humana en el mundo humano, lo cual es esencial en toda actitud seria frente a la vida. Mientras el hombre viva en el mundo, necesitará la perspectiva y actitud del científico; pero, en la medida en que ha creado el mundo en que vive, en la medida en que se siente responsable de él y preocupado por su destino —que es también el destino del hombre—, necesitará la perspectiva y la actitud del humanista.

4

EL DISEÑO COMO PRINCIPIO CREADOR EN LAS ARTES

Existe una distinción, de tradición venerable, que divide las artes en mayores y menores, en bellas artes y artes útiles. Pero tal distinción está perdiendo aceleradamente su pureza y su utilidad; prácticamente ya no es más que un vestigio. Por lo demás, nunca fue una distinción aplicable a los artistas, sino sólo a las artes. Leyendo la autobiografía de Cellini, podemos ver cómo el artista bien preparado estaba en aquellos tiempos dispuesto a intercalar encargos pertenecientes a las artes «mayores» y «menores» sin pérdida de su status y sin sentir que ello fuera algo inconveniente. Imaginamos a Miguel Angel habitando las sublimes alturas de las artes mayores; pero Miguel Angel tenía también encargos propios de artesano —como diseñar el uniforme de la guardia papal—, los cuales cumplía con indiferencia, pero no con incompetencia. Tales condiciones persisten aún. En los primeros años de nuestro matrimonio, cuando las finanzas tropezaban con ciertas dificultades, mi mujer ayudaba a la economía doméstica pintando magnolias sobre bandejas para café. En una reunión, se encontró con una escultora y se le acercó con cierto temor, con-

siderando que una persona que practicaba un arte tan majestuoso podría mirar con indiferencia sus dibujos de magnolias. Sin embargo, la escultora había vivido de unos ingresos privados que fueron cortados de raíz como consecuencia de la guerra, y se ganaba la vida pintando rosas en orinales para niño.

Una de las primitivas funciones del arte fue la producción de objetos de lujo para la clase dominante: la armadura del guerrero, las vestiduras del sacerdote, las joyas e insignias reales del monarca. Eventualmente, el mismo tipo de exigencias sociales produce templos, catedrales, castillos y palacios, con todos los tesoros que encierran. Este arte se caracteriza frecuentemente por una gran complejidad y una ingeniosa habilidad; habilidad mirada, a veces, con temor supersticioso por los coetáneos que no la poseían. Uno piensa en las leyendas sobre misteriosos herreros y forjadores de armas como Weyland y Hefaisto; en la larga serie de lanzas encantadas, espadas mágicas y yelmos de la invisibilidad, que aparecen en las fábulas; en las deidades griegas tales como los *Kábeiroi* *, *Dáktuloi* **, *Cíclopes* *** y *Telkhines* ****; en las minuciosas descripciones de los trabajos de arte «menor», desde la descripción homérica del escudo de Aquiles en adelante. El juicio estético favorito del poeta del *Beowulfo* es «curiosamente labrado», frase que aplica usualmente a la armadura.

En nuestros mismos días, vemos con cuánta frecuencia el ojo no sofisticado se detiene con particular deleite en los trabajos bordados o en las tallas chinas en marfil; y la fórmula con que expresamos nuestro agrado viene

---

* Divinidades arcaicas y misteriosas a las que se daba culto en Grecia, particularmente en Samotracia, Lemnos y Troade. (N. del T.)

** Relacionados con el culto de Cibeles, se decía que vivían en Creta, sobre el monte Ida, o sobre el Ida de Frigia, y se les atribuía la invención del arte de la forja, la del ritmo dáctilo y la de la lira. (N. del T.)

*** Gigantes monstruosos que sólo tenían un ojo en medio de la frente y que forjaron los rayos de Zeus, el casco que hacía invisible, de Hades, y el tridente de Poseidón. (N. del T.)

**** Genios rodios maléficos con cuerpo medio de hombre medio de pez, relacionados con Poseidón. Se les atribuía la invención de distintas artes y concretamente la de esculpir efigies de los dioses. (N. del T.)

a ser «¡cuánto trabajo supone esto!». Cuando una clase dominante se hace menos primitiva, el trabajo que para ella se realiza empieza a parecerse cada vez más a los juguetes extraordinariamente costosos y complicados, como podemos ver en Fabergé, por ejemplo. Es comprensible que Yeats asociara su nostalgia de la aristocracia con «muchas ingeniosas cosas amables» de esta clase, incluido el pájaro de juguete de *Sailing to Byzantium*. Al mismo tiempo, conforme una clase en período de ascensión monopoliza cada vez más el arte que se produce en su sociedad, extiende su dominio también sobre las artes «mayores», especialmente la pintura y escultura, las cuales, a diferencia de las obras de literatura, pueden convertirse en posesión exclusiva de su comprador. Y aunque el mecenazgo confina normalmente estas obras de arte en el seno de una pequeña minoría, otros mecenas, como la Iglesia, pueden hacer hasta cierto punto un arte genuinamente público de las vidrieras y frescos de sus catedrales. Digo hasta cierto punto porque el viejo cliché de que el arte de las catedrales es «la Biblia del pobre» [1] sólo pudo aplicarse a aquellos pobres que tenían una vista excepcionalmente buena.

El intrincado labrado como forma estética de consumo eminente se da aún o se dio hasta tiempos muy recientes. Mi misma ciudad de Toronto cuenta con un ejemplo extraordinario: el palacio de un exhuberante millonario, que es conocido como «Casa Loma», un ala del cual es de falso estilo renacentista francés mientras que la otra es falso renacimiento español, como espúreos hermanos siameses. Pero el nacimiento de la democracia (en contraste con la oligarquía representada por la Casa Loma) da unos moldes funcionales a las artes públicas y, de este modo, también al gusto público en general; la revolución industrial ha trasladado la noción de lo «curiosamente labrado» de la artesanía a lo mecánico. Lo elaborado pertenece ahora principalmente al ámbito del ama de casa con su nueva trituradora de basuras o al del adolescente absorto en las vísceras de su motocicleta. Tales cosas, por supuesto, pertenecen al mundo de lo útil más bien que al de las bellas artes; pero lo mismo ocu-

[1] No hablo específicamente de la *Biblia Pauperum*, sino de una generalización en torno al arte religioso basada en esa frase.

rrió con sus antecesoras: hasta el más inútil juguete aristocrático tenía todavía el papel social de hacer patente un cierto nivel de vida.

Como consecuencia, las artes «creativas» han tendido cada vez más a constituir un frente unido en el que la distinción entre «mayores» y «menores» ha ido perdiendo importancia. Podemos considerar que esta tendencia comienza en William Morris. Para él, existían dos formas de producción: la creativa y la mecánica. La primera es el genuino trabajo que, para Morris, se identifica con el acto creativo. El genuino trabajo es verdadera «manufactura», en el sentido original de algo que se hace mediante la mano dirigida por el cerebro, y tiende a la libertad social con la misma seguridad con la que la producción mecánica conduce a la explotación y a la esclavitud de las masas. Así, Morris asigna un papel social revolucionario a las artes creativas; pero lo que considera esencialmente creativo en dichas artes es el diseño; el cual es algo que tienen en común las bellas artes y las artes útiles. En virtud de este interés por el papel social del arte, Morris encuentra su centro de gravedad en las artes «menores» y, cuando practicaba la pintura y la poesía, las trataba como artes «menores». Al hacer esto, lanzó un desafío a la teoría de la crítica. ¿Acaso no es verdad que lo que consideramos «mayor» en las artes mayores es simplemente su relación con los objetos de lujo de una clase dominante? Hasta la literatura ha mirado siempre sus formas mayores como relacionadas con el retrato del tipo correspondiente a la clase dominante (como sucede en la épica y la tragedia).

Cualquier exposición de arte abstracto o no figurativo de nuestros días ilustrará hasta qué punto hemos dado importancia al diseño en la pintura y escultura. Y si comparamos esa exposición con otra de artes manuales o dibujo industrial, podremos ver que ahora la verdadera relación entre ellas no es que se trate de artes mayores o menores, sino la relación que existe entre teoría y práctica, entre la forma desinteresada y la forma aplicada de los mismos principios constructivos. La forma moderna de construcción, que parece el resultado de una carrera de armamentos emprendida entre fabricantes de cristal y fabricantes de cortinas, manifiesta ten-

dencias semejantes. Casi parece como si las artes visuales se hubieran reducido ahora a una sola, el arte de diseñar, y que las que solíamos distinguir antes como artes diversas no son más que variaciones de aquella según los distintos medios empleados. Naturalmente, lo que acabo de decir es exagerado; aunque, como exageración, algún valor tiene.

La pintura y la escultura se diferencian de las artes aplicadas en primer lugar por la amplitud de su capacidad de representación. De aquí que el representacionalismo tienda a distinguir entre formas mayor y menor de las artes visuales, mientras que el formalismo tiende a borrar las fronteras. Notemos que las naciones que han llegado a ser más grandes dan muestra en su arte de un realismo pragmatista; pero que muchos aspectos de ese realismo parecen tener poco poder de estable creatividad. El arte romano es buen ejemplo del modo cómo un enfoque realista de la realidad tiende a hacerse primero imitativo, luego pedestre y por último insípido. Mientras tanto, la verdadera energía creativa de la cultura se ha trasladado a la ingeniería. Algo similar ha ocurrido en las sociedades totalitarias de nuestros tiempos y existen fuertes tendencias hacia ello en las democracias. La razón es que lo que representa el arte público representacional es principalmente la imagen idealizada que la sociedad tiene de sí misma. Una diosa romana, pongamos por caso la Juno de Barberini, no sugiere temor, veneración o majestad, sino la impresionante presencia de una matrona acomodada. La «belleza» en su forma humana tiende a ser, en este tipo de arte, la representación de la juventud, la buena presencia y la salud física. Al contemplar los maniquíes de plástico en el escaparate de unos modernos almacenes, uno piensa que la chica que consiga volverse así de altiva y distante, ha de encontrarse en un avanzado grado de narcisismo y necesita acudir a un psiquíatra antes que la cosa sea totalmente irremediable. Pero la absorta mirada de esos modelos desciende directamente de los serenos ídolos de las culturas primitivas, que reflejaban el sueño que aquella sociedad tenía del placer asequible.

El realismo, cuando es sano, es otra forma de arte socialmente revolucionario: explora la sociedad, se com-

padece de sus miserias, da extraños fulgores de belleza sacados del sufrimiento y ridiculiza el absurdo y la afectación, especialmente en las personas investidas de autoridad. En estado enfermizo, expresa el deseo que un grupo social ascendente tiene de mantener su *status quo* y, al hacer esto, busca la fácil idealización que es lo que con tanta frecuencia significa la palabra «belleza». La crítica marxista en Rusia está luchando ahora por conseguir la paradoja de un «realismo social» que encaja bien un contexto genuinamente revolucionario, pero que sólo puede tornarse enfermizo y parasitario cuando tiene el designio de servir de soporte a un partido que concluyó su revolución y ahora desempeña el papel de una clase rectora. El realismo queda frecuentemente asociado a una visión científica del mundo y como tal se lo racionaliza; pero el impulso que hay detrás del arte realista, sea bueno o malo, es de origen social y no científico. Existe una curiosa ley del arte, apreciable en Van Gogh y algunos de los surrealistas, según la cual aun el intento de reproducir el acto de ver, cuando se pone en práctica con energía suficiente, tiende a perder su realismo y a adoptar ese brillo, de intensidad no natural, propio de la alucinación.

Hay dos aspectos del arte contemporáneo en los países democráticos, que tienen particular importancia como indicadores de que esa democracia es una sociedad genuinamente revolucionaria, que ni está en trance de ser revolucionaria ni intenta mantener su actual estructura, sino que es suficientemente madura para dar cabida tanto al cambio como a la estabilidad. Uno de ellos es el realismo desempeñando su oficio específico de crítica social; el otro es el experimentalismo en forma pura o abstracta. Con toda lógica, una parte esencial de la teoría marxista es el ataque al «formalismo» como esencia de lo burgués en el arte. Ambas tendencias democráticas son signos de una sociedad que mira su orden social como algo que puede ser sacrificado y que ha sido creado por razones de convivencia; pues el orden es para el hombre, y no el hombre para el orden.

Hemos dicho que con el desarrollo de la democracia y la industria, la producción de objetos de lujo para una pequeña minoría se va extendiendo a una mayor parte de

la sociedad. En la medida en que esto ocurre, tiende a desaparecer otra forma de arte: las creaciones populares de las artes menores. La producción inmediata de artes domésticas, desde la alfarería hasta los fetiches familiares y desde los atuendos campesinos hasta las veletas y el bauprés de los museos etnológicos de América, en nuestra sociedad sólo pueden llevar la más furtiva existencia, pues lo que llamamos trabajos de artesanía siguen, como hemos visto, otra tradición. El arte «folk» es, al mismo tiempo, popular y primitivo; dos palabras que, en arte, significan casi lo mismo. Ordinariamente significan que la representación se subordina a las formas de expresión más geométricas y abstractas; a veces, sólo por incompetencia en el dibujo; a veces, por una sabiduría ingenua, pero genuinamente simple. Sin embargo, a pesar del gusto con que contemplamos las muestras de esta creatividad, especialmente cuando alcanza a las artes mayores, como ocurre con la pintura de Grandma Moses y otros, esta corriente de la energía creativa en nuestra sociedad se ha desviado en gran medida por canales (o cauces, palabra en que interviene menos la metáfora) más expertos y sofisticados. Todavía es una tradición que actúa e influye, pero difícilmente como fuente de producción por derecho propio.

En contraste con los objetos de lujo de que hemos hablado, producidos para las fuerzas sociales de carácter centralizador —la aristocracia y la Iglesia—, las artes populares son descentralizadas. La concepción de William Morris sobre el papel social de las artes arranca de aquí. La asociación que él hace de las artes menores con la libertad social y la estabilidad es más anarquista que comunista, y tiene por meta descentralizar la sociedad. Para Morris, el Estado y, *a fortiori*, el inmenso imperio industrial es una tosca forma de comunidad humana, cuya configuración genuina él restaura y pinta en su *Noticias de «Ninguna Parte»*. Si caemos en la cuenta de que hoy relacionamos las artes menores principalmente con los países más pequeños y en que muy fácilmente pensamos en los muebles suecos, los relojes suizos, la lencería irlandesa o (hasta hace poco) el cristal checoslovaco, veremos que esta idea tiene cierta fuerza. *Noticias de «Ninguna Parte»* es, sin embargo, una amplicación

del principio más general de que toda cultura, incluidas las artes mayores, exige la descentralización de la sociedad. El prefacio de Shelley a *Prometeo liberado* propone dividir Inglaterra en un grupo de pequeñas comunidades, en las que las masas anónimas se conviertan en pueblo identificable, de modo que cada comunidad pueda seguir por sus propios caminos la tradición de las culturas de las pequeñas ciudades como la Atenas de Pericles, la Florencia renacentista o el Londres isabelino. La obra de T. S. Eliot, *Notas para una definición de la cultura,* se ocupa del nacionalismo galés, del nacionalismo escocés, de estimular las particularidades locales de todo tipo y de lo conveniente que es para la mayoría no abandonar nunca el lugar de nacimiento. Pero, sea cualquiera el mérito del arte que se ha producido en nuestros días, ciertamente será un arte internacional[2], y las teorías descentralizadoras parecen actualmente un anacronismo sin posibilidades. Soy un intelectual canadiense y, por tanto (pues en Canadá ello es obligado), un regionalista en materia de cultura; pero facilísimamente comprendo que la cultura canadiense tiene muy limitadas posibilidades de desarrollarse fuera del suelo canadiense.

La actual organización de los sistemas educativos en las universidades, museos, galerías de arte, parece deliberadamente encaminada a efectuar el cambio de la cultura descentralizada a la cultura internacional. Para el estudio comparativo están al alcance del artista contemporáneo todas las artes de todas las tradiciones de todas las épocas: la prehistórica y la histórica, la bárbara y la sofisticada. El punto de apoyo para la comparación, cuando se lleva a cabo ésta, es obviamente el diseño. El artista contemporáneo tiene la misma libertad de seguir la influencia de los bronces de Benin o la de Rodin, de las pinturas de las cuevas etruscas o de Cézanne. La enorme expansión de los recursos técnicos ha vinculado más estrechamente al artista con los medios de que dispone el sistema educativo; de hecho, tan estrechamente que un curso de «artes» puede ser preparación para la

[2] He expuesto también mi argumentación en *The Modern Century* (1967). Ver especialmente la segunda conferencia, «Improved Binoculars».

comprensión del arte contemporáneo en una medida y por unos caminos que difícilmente hubieran podido existir hace un siglo. Al mismo tiempo, en comparación con las tradiciones culturales de hace un siglo, la mayor parte de la expansión se ha producido en el ámbito de las artes populares y primitivas.

Si todas estas notas, un tanto desordenadas, sobre las artes visuales tienen alguna fuerza lógica, ¿es posible encontrar analogías entre dichas artes visuales y la literatura? ¿Analogías que arrojen alguna luz sobre la situación actual de la literatura y la crítica? Las analogías engañan y hasta las más llamativas pueden ser especiosas. Algunos de los fenómenos indicados no tienen genuinas analogías literarias. Si las artes visuales tienen muchos practicantes que, como Cellini, lo mismo pueden emprenderla con una estatua que con un salero, podría esperarse algo semejante en la literatura. El poeta o el novelista podía muy bien ser un hombre habilidoso, capaz de producir textos publicitarios, informes periodísticos o los discursos que ha de pronunciar un político, como parte de su competencia profesional en el arte de las palabras. De ningún modo es ésta la regla, pues las artes verbales aplicadas, especialmente el periodismo y la publicidad, son prisioneras de convenciones tan rígidas que nadie que las haya aprendido encaja en otra cosa a no ser que comience otra vez desde el principio. Los que siguieron en *The New Yorker* el relato de las luchas de Miss Marianne Moore para que sus talentos poéticos resultaran útiles a la Ford Motor Company en la búsqueda de nombre para su nuevo automóvil (que, finalmente, se llamó «Edsel») comprenderán que el abismo entre el poeta y la sociedad es de tal naturaleza que el primero puede hacer muy poco para tender un puente.

En la producción de objetos de lujo tampoco es siempre fácil determinar el papel de la literatura. En ésta, como fuera de ella, puede comprobarse que lo que se proyecta como mero juego es mecánicamente complejo; las narraciones policíacas son más ingeniosas que las novelas serias y los versos ligeros tienen más concienzuda elaboración que los graves. Por supuesto, ha existido una constante demanda de los servicios del poeta en las odas

de felicitación, *masques* * y los trabajos relacionados con el cargo de poeta oficial. Sin embargo, la *masque,* como descubrió Ben Jonson —primer poeta oficial— sigue las reglas generales del drama, según las cuales, cuanto más espectacular es la concepción del mismo, menos importante es el papel del poeta. Lo que hemos indicado acerca de la importancia del experimentalismo en una sociedad democrática y acerca de mantener el realismo dentro de su propio papel crítico podría aplicarse a la literatura igual que a las otras artes. Pero hay dos rasgos de aquella que hacen difícil toda analogía con las artes visuales. Uno es el modo como la literatura es descentralizada por las barreras del idioma. La otra es el hecho de que ningún arte de las palabras puede ser totalmente abstracto del mismo modo que pueden serlo la pintura, la escultura y la música. Siempre ha de existir un contenido identificable, que corresponde a lo figurativo en la pintura y escultura. El contenido, a diferencia del diseño, exige algún conocimiento de los orígenes culturales de la obra. De aquí que la presencia de un núcleo figurativo, junto con la necesidad de aprender un lenguaje específico, ayuda a frenar la internacionalización de la literatura. Quizá es beneficioso este freno, pero es razonable esperar que dicho arte siga, hasta cierto punto, las tendencias de las otras y, si ello ocurre, la crítica necesita prepararse para tales tendencias. El auténtico problema para nuestra analogía es éste: ¿Cuáles son los principios del diseño literario que nos capacitan para adoptar respecto de la literatura una perspectiva semejante, en parte, a la que podemos adoptar respecto a las artes visuales y la música?

Caemos en la cuenta de que hay una forma de literatura, que parece tener vía libre a través de todas las barreras del lenguaje y de la cultura: el cuento popular. La razón de su facilidad viajera está, claramente, en que es puro diseño verbal. Está constituido por cierto núme-

---

* Breve composición dramática acompañada de motivos musicales, que originalmente era muda y en la que luego se introdujo el diálogo en verso. Se escribía para aficionados, generalmente familias nobles, para ser representada con ocasión de los grandes acontecimientos familiares. (En los ss. XVI y XVII los actores aparecían con máscara —de ahí su nombre—.) (N. del T.)

ro de temas tópicos que pueden enumerarse y clasificarse; su argumento pertenece a un grupo identificable; apenas tiene contenido más allá del argumento y, por tanto, éste puede fácilmente ser abstraído del lenguaje en que se expresa. En los cuentos populares no hay gran cosa de eso que siente todo traductor de un trabajo literario plenamente evolucionado: que algunos elementos están sumamente ligados a las convenciones de una cultura específica, que son muy difíciles de transmitir; y que otros están ligados a los aspectos propios de un idioma específico que tampoco pueden trasmitirse de ningún modo. Así, *mythos* es el término aristotélico para designar el argumento o narración, el cual es el elemento de diseño en la literatura. Es principio establecido en la crítica literaria, desde los tiempos de Aristóteles, que la narrativa poética, como distinta de la histórica, presenta lo típico de un suceso universal más bien que el suceso específico y particular.

Si no nos olvidamos de que el argumento es el principio del diseño en cualquier obra literaria que contenga elementos de ficción, podemos ver un gran número de rasgos de familia que deberían hacer de la «literatura comparada» un estudio tan comprehensivo y sistemático como lo es el estudio comparativo de los cuentos populares. Lo que del caos de la literatura comienza a emerger son ciertos recurrentes principios del diseño verbal, encarnados en convenciones y géneros tales como la comedia, el romance y la tragedia, los cuales establecen lazos entre Shakespeare y Kalidasa, Melville y el Antiguo Testamento, Proust y Lady Murasaki.

Es éste un enfoque de la literatura comparada menos miope que el único hasta el presente aplicado; un enfoque que promete más fructíferos resultados. Estos argumentos típicos *(mythos)* muestran también una limpia línea de descendencia desde los mitos de las primeras mitologías, que ilustran el lugar que corresponde a la ficción literaria y al drama como descendencia cultural de la mitología.

El argumento es un claro y simple ejemplo de diseño verbal de tipo global; pero, prescindiendo del hecho de que no todas las obras de literatura tienen argumento, necesitamos aislar también un ejemplo de *unidad* de di-

seño. El lenguaje poético es asociativo más que descriptivo y la función primitiva de la poesía, función que nunca perdió y a la que con frecuencia vuelve, parece que tiene algo que ver con la identificación de los mundos humano y no humano. Vemos claramente esta función en ese tipo de mitología de la que procede gran parte de la literatura: narraciones sobre dioses que tienen mentalidad y personalidad humanas y, sin embargo, están identificados con aspectos de la naturaleza como dioses del sol, de los árboles o del cielo. La unidad de identidad en la que se afirma que dos cosas son la misma y, sin embargo, conservan un doble aspecto es la metáfora en poesía; la considero como la unidad fundamental del diseño verbal en la literatura. Una vez más, el real proceso de identificación no depende ni del lenguaje (aunque, por supuesto, pueden darse identificaciones lingüísticas, como en los juegos de palabras) ni en las peculiaridades de una cultura específica. Cuando un poeta italiano y otro chino emplean la metáfora, lo de menos es que uno elija la rosa y otro la flor de loto.

La tendencia de los poetas contemporáneos, así como de muchos novelistas y dramaturgos, que se sienten atraídos por el mito y la metáfora más que por la insistencia realística en el contenido es, pues, una tendencia cultural paralela al hincapié que hoy se hace en el diseño abstracto en las artes visuales. Manifiesta también la misma o semejante paradoja: es normalmente un enfoque del arte altamente sofisticado e incluso erudito y académico; sin embargo, los rasgos del arte que le resultan más interesantes son los primitivos y populares. Dylan Thomas parece más complejo y desconcertante que Theodore Dreiser, y sin embargo, me resulta más fácil imaginar como genuinamente popular a Dylan Thomas que a Dreiser, a pesar de todos los obvios y considerables méritos de éste. Esto no significa sugerir una preferencia entre dos cosas absolutamente incomparables; sino sólo que los escritores que se concentran en el diseño literario más bien que en el contenido, a pesar de todas las dificultades superficiales, son los que más probablemente y con más rapidez llegarán al gran público. Los principios del diseño literario son también los mejores medios para enseñar efectivamente la literatura, a cualquier nivel, desde el

kindergarten hasta la Universidad. Y como el mito y la metáfora son hábitos mentales y no meros recursos artificiales, tal enseñanza nos debía conducir no simplemente a admirar más las obras literarias, sino a transferir a nuestra vida algo de su poder imaginativo. Es esta transferencia la que constituye el propósito de toda educación artística y de cuya posibilidad las mismas artes dan testimonio.

5

SOBRE LOS JUICIOS DE VALOR

Nada nuevo tengo que decir sobre este asunto; por ello lo debo dejar encerrado dentro de los límites de la rutina profesional. Puedo racionalizar este contexto profesional considerándolo como algo existencial, comprometido, etc.; pero incluso así, todo lo que puedo ofrecer es una analogía que me parece pedagógicamente instructiva. La búsqueda de valores en la crítica es como la búsqueda de la felicidad en la Constitución norteamericana: podemos sintonizar con la meta que se propone, pero deploramos la gramática. No se puede perseguir la felicidad, porque ésta no es una posible meta de nuestra actividad; es, más bien, una reacción emocional ante la actividad, un sentimiento que nos viene de la búsqueda de alguna otra cosa. Mientras más auténtico es esto otro, más posibilidades tenemos de felicidad; mientras con más energía perseguimos la felicidad, más rápidamente llegamos a la frustración. Mientras más afirma uno que es feliz, más rápidamente hemos de alejarnos de su camino para evitar convertirnos en unos desgraciados.

Lo mismo ocurre con el sentido del valor en el estudio de la literatura. No podemos seguir tal estudio con el objeto de llegar a unos juicios de valor, porque la úni-

ca meta posible del estudio es el conocimiento. El sentido del valor es una reacción ante el conocimiento; una reacción individual, no sujeta a predicción, variable, incomunicable, indemostrable y principalmente intuitiva. En el conocimiento, el contexto de la obra literaria es la literatura; en los juicios de valor el contexto de la obra literaria es la experiencia del lector. Cuando el conocimiento es limitado, el sentido del valor es ingenuo; cuando aquél aumenta, también se mejora éste; pero, para progresar, ha de esperar el progreso del primero. Cuando dos juicios de valor entran en conflicto, nada puede resolverlo salvo un conocimiento superior.

El sentido del valor se desarrolla a partir de la lucha con el propio medio cultural y consiste, en gran medida, en la adquisición de un instinto para las diferentes convenciones de la expresión verbal. Toda expresión verbal está sujeta a convenciones, pero rápidamente nos damos cuenta de que algunas de éstas son más aceptables que otras para el grupo social en el que estamos insertos. En algunas sociedades, incluida la nuestra hasta tiempos bien recientes, las diferentes convenciones estaban unidas a diferentes clases sociales y el lenguaje elevado y bajo eran al menos símbolos de las convenciones de los señores y los campesinos respectivamente. Todavía hoy, a pesar de los lingüistas, tenemos distinciones entre niveles superiores e inferiores de lenguaje y una distinción correspondiente, aunque totalmente distinta, en su aplicación, entre niveles superiores e inferiores de escritura. El crítico que lucha por abrirse camino hacia un cierto sentimiento intuitivo de cuáles son las convenciones literarias aceptables en su sociedad se convierte en representante del buen gusto en nuestra época.

Así, los juicios de valor arrastran consigo, como su sombra, por así decir, un sentido de lo socialmente aceptado. Uno de los primeros estudios que escuché en una conferencia de la M. L. A. * fue un trabajo sobre Yeats por W. H. Auden. Tuvo lugar en Detroit, en 1947. Aludía al espiritualismo de Yeats en función de sus armónicos sociales de credulidad propia de la modesta clase media y de persianas echadas sobre sucias calles de barrio. Se-

* Modern Languages Association. (N. del T.)

ñalaba que el estoicismo de A. E. Housman, aunque pudo haber sido un poco absurdo, era, en cierta medida, el tipo de absurdo que un *gentleman* pudo creer. Por supuesto, había aquí un pretendido toque de parodia, pero realmente Auden estaba colocando la crítica valorativa en su único correcto contexto. Cualquier intento de exaltar el gusto por encima del conocimiento oculta el sentimiento de que el poseedor del gusto es ciertamente un *gentleman*, mientras que el poseedor del conocimiento sólo puede ser un pedante.

La tarea de los críticos que emiten juicios de valor, que se dedican a informar sobre los libros y obras de teatro que van apareciendo, es, en parte, evitar que nos pongamos a leer o presenciar todo lo que se escribe o representa. Trabajo absolutamente distinto del que corresponde al especialista en literatura, que intenta organizar el conocimiento de nuestra cultura pasada, aunque se aplique a dichos trabajos el mismo nombre y sean emprendidos ambos en gran parte por la misma persona. El especialista en literatura no tiene nada que ver con la tarea de cribar para suprimir aquello que es menos provechoso para la experiencia literaria. Posee una selectividad o unos juicios de valor, exactamente igual que cualquier especialista en cualquier campo del conocimiento; pero sus cánones de lo más o menos importante se refieren a las condiciones de su específica investigación, no directamente a las cualidades literarias de su material.

Existe la vaga idea de que la crítica histórica es una institución escolar y que todos los métodos críticos que no son simples ramas del estudio histórico, ya sea aclaratorio o arquetípico, son antihistóricos y deben ser alabados o denunciados como tales. Pero, por supuesto, cualquier gran escritor que haya vivido en época diferente o en órbita cultural diferente a las nuestras es un desafío a los presupuestos sobre los que se basan nuestras valoraciones; y el conocimiento de sus presupuestos hace más flexibles los nuestros propios. El acto crítico fundamental, como en otra ocasión he dicho, es el acto de reconocimiento, de ver qué es lo que tenemos delante; lo cual es distinto de la mera contemplación del narcisista espejo de nuestra propia experiencia y nuestros propios

prejuicios sociales y morales. El acto de reconocimiento incluye muchas cosas y, entre ellas, el comentario y la interpretación, cabe decir que no es realmente posible trazar la divisoria entre la interpretación y la valoración, y que esta última siempre estará presente en la crítica como parte del revoltijo general de la situación humana. Esto puede con frecuencia ser verdad, si se refiere a un crítico individualmente considerado. A pesar de todo, existe una línea divisoria que, en el curso de los tiempos, separa inexorablemente la interpretación de la valoración. Cuando un crítico interpreta, está hablando del poeta; cuando valora, está hablando de sí mismo o, todo lo más, sobre él mismo como representante de su tiempo.

Cada época, dejada a sí misma, padece una increíble estructura de horizontes culturales, y el crítico, a no ser que se trate del mayor genio que los siglos han contemplado, comparte esa estrechez en la medida en que se confía a su propio gusto estético. Supongamos que, en un trabajo aparecido, pongamos por caso, en los años mil ochocientos veintitantos, encontramos algo parecido a esto: «Al leer a Shakespeare, captamos con frecuencia la sublimidad y autenticidad con que retrata los caracteres, y así depura nuestra percepción de lo heroico y virtuoso; y, al mismo tiempo, hasta qué punto condesciende innoblemente con las bajas pasiones del público inferior. Ello nos llama particularmente la atención al leer la excelente edición del doctor Bowdler *, quien, por primera vez, nos ha permitido distinguir lo que nuestro gran poeta tiene de inmortal y aquello que el gusto de la época le obligó a tolerar.» Fin de la falsa cita. Veríamos de un golpe que no se trataba de una afirmación sobre Shakespeare, sino sobre las angustias de los años mil ochocientos veintitantos.

Supongamos ahora que un crítico que establezca valoraciones y que pertenezca a nuestra época se centra en Dickens. Descubrirá que el melodrama, el sentimentalismo y el humor hacen mucho bulto en este autor. Piensa que un crítico de nuestros días puede aceptar el hu-

* T. Bowdler († 1825) expurgó las obras de Shakespeare, por lo cual vino a convertirse en prototipo. Las palabras inglesas *bowdler* y *bowdlerize* son, por ello, sinónimos de «expurgar». (N. del T.)

mor, pero que lo melodramático y sentimental son un estorbo. Tiene que pretender que ambos elementos no son tan importantes como parecen o bien que Dickens posee una vitalidad que arrastra, a pesar de esos defectos. Caerá también en la cuenta de que su propia época da un gran valor a la ironía y desaprueba las coincidencias y los forzados finales felices, así como la excesiva pureza de rasgos en los tipos. Por consiguiente, resaltará todo lo que, real o imaginariamente, encuentre en Dickens de velada y ambigua ironía u hostilidad a los criterios sociales victorianos, mientras que pasará como sobre ascuas por las coincidencias, las cándidas heroínas y todo lo demás. En resumen, «bowdlerizará». Interpretar a Dickens es ante todo aceptar a Dickens como condición de tal estudio. Valorar a Dickens es poner nuestras propias condiciones, creando así una odiosa caricatura de Dickens que se torna rápidamente en una muy reveladora y detallada caricatura de nosotros mismos y de las angustias de los años mil novecientos sesenta y tantos.

En la medida en que criticar significa valorar, a primera vista parece que la respuesta a la pregunta «¿a quién critica el crítico?» es muy sencilla. Por supuesto, el crítico critica al poeta, al cual «juzga», según la metáfora tradicional. El crítico teatral presencia la representación y luego escribe una reseña juzgándola; si se trata de un especialista en literatura, lee a los grandes poetas con objeto de juzgarlos también. ¿Quién se molestaría en ser crítico si no se encuentra en condiciones de enjuiciar a los más grandes poetas del pasado? Desgraciadamente, esta trasposición del estudio al enjuiciamiento no resulta, y el especialista en literatura, después de muchos crueles y frustrantes años, descubre que de ningún modo está enjuiciando a los grandes poetas. Ellos enjuician a él; cada aspecto de la cultura pasada le pone de manifiesto su propia ignorancia, sus lagunas, su provincianismo y su ingenuidad. En la especialización, cuando criticar significa valorar, la respuesta a la pregunta «a quién critica el crítico», es «a sí mismo». El único juicio de valor que es consecuente e invariablemente útil a la crítica especializada es el de que sus propios escritos, como las costumbres de una prostituta, son más o menos los que cabría esperar.

Evidentemente, la literatura, como objeto de estudio, es un ilimitado depósito de valores potenciales. Pensemos en la amplitud con que los autores norteamericanos del siglo XIX han influido en la fantasía de la cultura actual y el grado en que ésta quedaría empobrecida si no se incluyeran en ella figuras como Ethan Brand, Billy Budd o Huckleberry Finn. Sin embargo, no hace tanto tiempo que se planteaba seriamente la pregunta de «qué demonios es posible decir sobre la literatura *norteamericana*». De hecho, nada hay en la literatura del pasado que no sea suceptible de convertirse en fuente de estímulo para la fantasía. Se diría que pocos temas podían ser más insípidos y menos aprovechables que los manuales estudiados por Miss Frances Yates en *The Art of Memory;* sin embargo, su estudio produce el placer de descubrir a una admirable nueva poetisa. Pero cuando el valor se generaliza totalmente por este camino, se convierte en una concepción supérflua. O, más bien, se transforma en el principio de que el estudio de la literatura es valioso, y es un modo inobjetable de establecer una afinidad.

La experiecia de la literatura no es crítica, exactamente igual que la experiencia religiosa no es teología ni la experiencia mental es psicología. De la experiencia literaria forman parte muchas cosas, que pueden ser expresadas, pero que no tienen ninguna misión funcional en la crítica. Un estudiante de literatura puede llegar a tomar conciencia de muchas cosas que no tiene ninguna necesidad de decir en su papel crítico, como, por ejemplo, el hecho de que el poema sobre el que está trabajando sea bueno. Si lo afirma, tal afirmación forma parte de su propia retórica personal y puede perfectamente estar legitimada por el contexto. Naturalmente, al lector de una obra de crítica le gusta comprobar que, además, su autor es un hombre de buen gusto, que saborea la literatura, es capaz de un cierto tipo de sensibilidad y es también experto en lo que exigimos a un buen cronista literario. Pero el sentido de los valores que tenga el escritor nunca puede lógicamente ser parte de la discusión crítica; sólo psicológica o retóricamente puede relacionarse con tal discusión. El sentido del valor es, como dicen los fenomenólogos, pre-predicativo.

El estudio de la literatura genera así, de modo incidental, un sentido de los valores de tal estudio. El intento de hacer crítica empezando o acabando por juicios de valor nos lleva a enfocar el tema por un lado erróneo; y la frecuencia de tales intentos explica que en materia de crítica literaria —especialmente en cuestiones teóricas— se escriben más despropósitos que en cualquiera otra disciplina académica, sin excluir la pedagogía. Afortunadamente, la práctica resulta bastante mejor que la teoría, aun cuando tal práctica incluye conferencias pronunciadas en la M. L. A. y tesis doctorales sobre las odas de aniversario de Colley Cibber. Soy el primero en deplorar las escasas perspectivas de los críticos especializados, así como el hecho de que mucha de la crítica se produce con tan escaso vigor intelectual que todo ha de ser rehecho. A pesar de todo, es mejor no adoptar enfoques críticos que hacen tarea imposible la de escribir cosas sensatas, por lúgubres que puedan ser los resultados de unas mejores premisas. Con el enorme aumento de exigencias de personal para las humanidades, preveo un tiempo en el que las exigencias de productividad se convertirán en esfuerzos contra la excesiva fecundidad de los especialistas. Esto puede conducir a una creciente conciencia de la distinción existente entre la crítica que amplía nuestros conocimientos literarios y aquella otra que meramente los refleja y repite.

Mientras tanto, el esfuerzo por trastocar todo el tinglado de la crítica sigue adelante, normalmente en términos de este tenor: ¿No existe un implícito juicio de valor al elegir, por ejemplo, a Chaucer y no a Lydgate * para un curso universitario? Seguramente, si tuviéramos que elaborar una teoría que explicara *por qué* un autor es de primera magnitud y el otro sólo de décima categoría, estaríamos haciendo algo bastante más importante que estudiar cuidadosamente a ambos, pues estaríamos probando también que es de menos importancia el estudio del segundo. No sé de nadie que afirme la existencia de una teoría válida sobre esta cuestión; pero se me ha reprochado con frecuencia que no haya dedicado mis energías a intentarla. El razonamiento me recuerda un poco

* Jhon Lydgate, poeta inglés nacido entre 1370 y 1451, imitador de Chaucer. (N. del T.)

al de Sir Thomas Browne de que una teoría de las causas finales a través de principios universales del diseño, como el del tresbolillo, podría darnos una llave maestra de todas las ciencias.

También esto forma parte de la gran falacia de la crítica, ese auténtico Paso del Noroeste **, en cuyos hielos siempre acaban empotrados los navíos, como ella en los de la tautología. Vayamos por partes. De los más grandes escritores se dice que son más imaginativos que fantaseadores, o bien poseídos de una gran sensatez o, por último, ejemplos de la más aguda tensión posible entre el «ello» y el «superego». El crítico, de modo invariable, descubre esas cualidades en los autores que considera mejores, pasando por alto el hecho de que éstos son meros síntomas de sus propias preferencias. Durante siglos se puede estar dando vueltas a esta peliaguda cuestión, mientras cada generación se limite a poner al día los términos de ese mismo planteamiento. O también podemos hacer una lista de las categorías que más atraen al crítico por estar de moda en su época, y considerarla característica de cualquier gran literatura, sea cualquiera la época a que pertenezca. El efecto es que se canoniza el gusto estético de una época determinada y se lo convierte en dogma vinculante para las generaciones futuras. I. A. Richards, en *Practical Criticism*, sugería, entre paréntesis, algo acerca de tales categorías universales. Pero, como es obvio, muy rápidamente caía en la cuenta de que no sólo el procedimiento implícito era de tipo circular, sino que, una vez más, frases como «la inexplicable estrañeza» del nacimiento y la muerte, eran simples ecos de las angustias de los años mil novecientos veintitantos. A aquellos que quieren perseverar en estos u otros métodos semejantes les será muy útil, si no esencial, un cierto grado de paranoia.

Precisamente porque creo en el valor de la especialización literaria, dudo que, para su adquisición, tengan una función genuina los juicios de valor. Quienes intentan subordinar el conocimiento a dichos juicios de valor son llevados de modo semejante, y con una semejante coherencia, a dudar de que sea posible un genuino cono-

** Alude el autor al estrecho de este nombre, que se encuentra entre varias islas del Océano Glaciar Artico. (N. del T.)

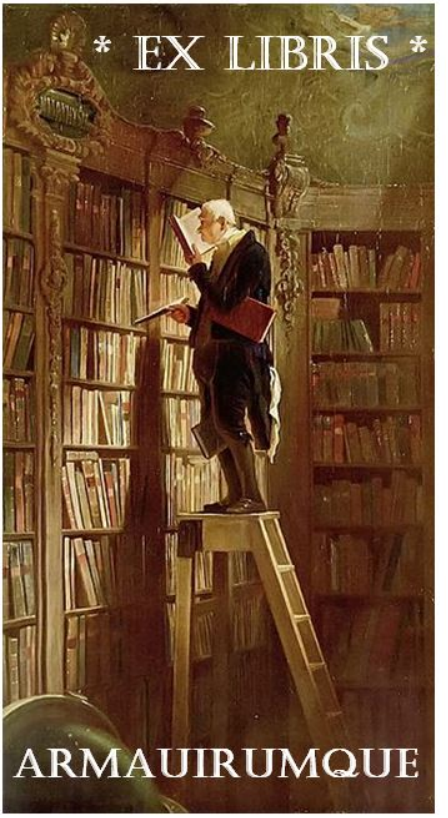
cimiento de la literatura o, al menos, que tal conocimiento sea deseable. Esta duda o negativa puede manifestarse de muchas maneras. Una de ellas es el amplio coro que dice y repite: «La literatura es algo vivo y usted está diseccionando un cadáver.» Tales metáforas nos devuelven al vitalismo que desapareció hace tiempo de la biología, y constantemente se le reprocha a la crítica especializada que está desatendiendo todo lo que el objetor considera asiento del alma del autor, ya se trate de su corazón, su sangre, sus entrañas o sus testículos. El fundamento de esta crítica es una fijación derivada de la adolescencia, en la que tan hipersensible se es al respeto humano y en la que tan absolutamente obvio parece que la finalidad de la lectura es asimilarlo todo como clasificado dentro de las dos grandes categorías dialécticas del juicio de valor, categorías que, en los tiempos de mi adolescencia, eran las de lo «elegante» y lo «piojoso». Pero creo (si es que hemos de emplear tales metáforas) que sólo una cosa «mata» a la literatura: las respuestas tópicas. Lo que la genuina crítica pretende es dar «vida» a la literatura mediante la supresión de tales respuestas tópicas que, por supuesto, son siempre juicios de valor y normalmente confunden la literatura con la vida.

En el estadio siguiente, existe el criterio de que los presidentes y decanos de las universidades exigen de las nuevas hornadas un cierto volumen de investigación histórica, como parte de una especie de proceso de la confusión mental, antes de que se le permita a cada uno empezar su propio trabajo de valoración. Se supone que tal investigación se encuentra toda ella al mismo nivel y que está prácticamente agotada; de suerte que se ve uno forzado ahora a buscar temas como los libros de ejercicios latinos de Thomas Flatman o las notas sobre el lavado, de Shackerley Marmion. Cada vez que aparece un genuino trabajo de investigación literaria, esta idea se queda sin argumentos, pero resucita con cada generación universitaria. Otras versiones más sofisticadas del rechazo de los conocimientos son los siguientes. En primer lugar, el inútil relativimo histórico que afirma que si Samuel Johnson o Coleridge cometieron algunos de los errores que, en su tiempo, tenían probabilidades de ser cometidos, del mismo modo, nosotros sólo podemos seguir

acumulando un conjunto de nuevos errores, sin que podamos aprender nada de nuestros predecesores. En segundo término, existe el presupuesto de que la mayoría de las interpretaciones, si son sutiles o dificultosas, constituyen algo que el autor no tuvo en la mente y, por consiguiente, son simplemente algo que el crítico le echa encima como pretexto para una actividad que empieza siendo auto-hipnosis y luego es mantenida por la histeria colectiva. Si alguien duda de la existencia de tales reacciones es que nunca escribió un libro sobre las profecías de Blake.

En resumen, cuanto más coherentemente concibe uno la crítica como búsqueda de valores, más firmemente se va adhiriendo a la gran secta del anti-intelectualismo. Actualmente parece que está de moda adoptar una agresiva oposición en el aula universitaria y preguntar qué estamos, a fin de cuentas, tratando de enseñar. Al parecer, en cuanto profesores, nos toca ocuparnos del ser humano en cuanto realidad irrepetible, de la plenitud de la humanidad, la libertad de llegar a tomar conciencia, la vida misma, las ironías implicadas en la toma de conciencia, el aprendizaje de cómo sentirnos cómodos en el mundo o, en definitiva, cualquier cosa que resulte vagamente impresionante y no se pueda reducir a tratar la literatura como algo que ha de enseñarse y aprenderse, igual que las restantes materias. Buscad primero la oscuridad —se nos exige— y la simple sustancia se os dará por añadidura, si es que por algún motivo necesitárais de ella. Parece como si, en literatura, el profesor sintiera más violentamente la tentación de cooperar con la innata resistencia del alumno al proceso de aprendizaje; en lugar de ser vehículo transparente de la materia a él encomendada, se convierte en opaco sustitutivo de ella, desplegando así su carisma, que, para el inexperto, es ininteligible. Pero como los valores no pueden ser demostrados, su posesión sólo puede ser comprobada por sus poseedores, de donde resulta que cuanto más evangélico tono adoptan las modas, más esotérico es el producto. Por supuesto, no negaré que enseñar es distinto de investigar y que muchos asertos sobre valoraciones son relevantes en la clase y no en la revista de erudición. Pero pienso que, en literatura como en otras materias, los mejores

son los fieles a la honestidad intelectual, los que desconfían de apriorismos y los que piensan que puede existir alguna relación entre las demandas modestas y las ilimitadas recompensas.



6

CRITICA, LO VISIBLE Y LO INVISIBLE

Existe una distinción, tan vieja, por cierto, como Platón y quizá como la mente humana entre dos niveles de comprensión. Digo niveles porque casi siempre uno es considerado superior al otro, ya se trate de una superioridad cuantitativa o cualitativa. Platón los llama en la *República* el nivel del *nous* y el de la *dianoia*, conocimiento de cosas y conocimiento sobre cosas. El segundo conserva la separación entre sujeto y objeto, que es el primer dato de la conciencia ordinaria. «Yo» sé «esto». Lo que sé es un conjunto objetivo de hechos que se alza frente a mí y está esencialmente desligado de mí. El conocimiento de cosas, en cambio, entraña una especie de identificación, de unidad esencial entre sujeto y objeto. Lo conocido y la mente que conoce se hacen interdependientes, partes indivisibles de una cosa.

Tres principios quedan implicados en esta concepción. En primer lugar, el aprendizaje sobre cosas es el preludio necesario e indispensable del conocimiento de cosas. La confrontación es el único posible punto de arranque de la identidad. En segundo término, el conocimiento sobre cosas es el límite de la enseñanza. El conocimiento de cosas no puede ser enseñado, por la simple razón de que es

indemostrable la posibilidad de que exista un principio de identidad que vincule en una relación esencial a cognoscente y conocido. Sólo es susceptible de aceptación. Inconscientemente, como axioma, o deliberadamente como acto de fe. Quien conoce al más alto nivel, conoce que conoce, como un dato de su experiencia. Pero no puede impartir directamente tal conocimiento. En tercer lugar, el *nous* es (o así se lo considera normalmente) el mismo conocimiento que la *dianoia.* Lo diferente es la relación entre cognoscente y conocido. Y la diferencia es que algo de orden conceptual se ha hecho existencial. Esta es la base del tradicional contraste entre conocimiento y sabiduría.

Tal distinción es de gran importancia en la esfera religiosa. La obra de Maritain, *Les degrés du savoir,* es uno de los muchos intentos de distinguir, en la experiencia religiosa, entre un grado inferior de comprensión y otro superior de aprehensión. Cuando Santo Tomás de Aquino decía en su lecho de muerte que toda su obra le parecía de ningún valor, no quería indicar que sus libros no tuvieran ningún mérito, sino que él mismo estaba dando el el paso de la *dianoia* al *nous* de aquello sobre lo que había escrito. Menciono el paralelo religioso solamente para subrayar un principio que atraviesa toda la educación: aquello que Platón llama *nous* es alcanzable sólo a través de algo que guarda analogía con la fe, lo cual implica hábito o voluntad firme, la necesaria persistencia en la prosecución de las metas de la fe.

Sin embargo, aquí sólo estoy aplicando el principio de los dos niveles de conocimiento al proceso ordinario de aprendizaje. El ejemplo más claro, en este ámbito, es el del adiestramiento manual. Al comenzar el aprendizaje de una habilidad práctica, como conducir un automóvil, una mente consciente toma contacto con un objeto ajeno y emocionalmente inquietante; cuando se ha aprendido la habilidad, el objeto deja de ser objetivo y se convierte en una ampliación de la personalidad. El proceso de aprendizaje ha avanzado desde la actitud consciente a algo que llamamos inconsciente, subconsciente, instintivo o del modo que mejor exprese la idea de unidad inmediata. Ordinariamente consideramos a este subsconciente más retirado, menos vuelto hacia la superficie de las

cosas que la actitud consciente; no obstante, es mucho menos solipsístico. El solipsista es el novato nervioso. Es el conductor avezado, con una oculta habilidad que no puede impartir directamente a los otros, el que da la medida de sí en la autopista de peaje.

La literatura ofrece la misma distinción. Existe la *dianoia* de la literatura, o crítica, que es todo lo que, sobre ella, puede ser directamente enseñado y aprendido. En otro lugar he explicado que resulta imposible enseñar o aprender literatura. Lo que se enseña o aprende es crítica. No consideramos como un fin este ámbito de enseñanza y aprendizaje directos, sino como un medio para otro fin. Quien está totalmente absorbido por el conocimiento sobre algo es lo que ordinariamente llamamos un pedante. Más allá queda la experiencia de la literatura misma y su meta, algo que vagamente llamamos hombre culto, aquel para quien la literatura es una posesión; una posesión que no puede directamente transmitirse, pero que, a pesar de ello, no es privada, puesto que pertenece a la comunidad. Nada de lo que podemos enseñar a un alumno constituye un sustitutivo aceptable de la fe en que es posible un tipo de contacto más noble con la literatura. Y mucho menos, un sustitutivo de la persistencia en esa fe que llamamos gusto por la lectura. Incluso aquí existe la posibilidad de pedantería. La literatura es una parte esencial de la vida culta, pero no toda ella; ni tampoco el modelo de la vida culta en sí misma es un modelo literario.

La gran fuerza del humanismo como concepción de la enseñanza de la literatura fue que aceptó determinados clásicos o modelos literarios, pero dirigió su atención, más allá del estudio de ellos, a su posesión, e insistía sobre su relevancia para la vida civilizada o culta. Hemos hablado de la pedantería; indudablemente, había mucho de ello en el humanismo, especialmente en los niveles escolares inferiores; pero no tanto que destruyera su efectividad. El gramático de Browning no era un pedante porque estableciera su negocio de *hoti* y lo basara *oun* a la luz cegadoramente clara de su conocimiento de la comunidad. El acto de fe en la experiencia literaria, y que el humanismo defendía, estaba muy estrechamente unido a una más específica fe de la grandeza de determinados au-

tores clásicos griegos y latinos. Ciertamente, los clásicos fueron grandes y tuvieron una prole asombrosamente fecunda en las lenguas vernáculas. Pero la concepción de la literatura aquí implicada tendía a ser aristocrática y se veía afectada por las limitaciones de la aristocracia a ella intrínseca. Vio la literatura como una jerarquía de grandezas relativas, la cumbre de las cuales suministraba las normas de crítica.

En los filólogos del siglo XIX, que se dedicaron a estudiar las mismas lenguas romances, se destaca a veces una última pedantería humanística que adopta la forma de arrogancia crítica. Con frecuencia percibe uno como que todos ellos constituyen una «camarilla» de iniciados con criterios y modelos literarios derivados (tras varios pasos intermedios) de los «grandes» poetas. Modelos y criterios que son aplicados a los «menores». Las obras al viejo estilo sobre literatura inglesa, cuando tratan sobre los poetas «menores», como Skelton y Wyatt en los comienzos del siglo XVI, adoptan frente a ellos una aptitud de condescendencia ligeramente ofensiva. Este tipo de crítica ha de ser dejado de lado en una experiencia literaria democratizante, no sólo para hacer justicia a los poetas menospreciados, sino también para revisar en su conjunto toda una actitud frente a la literatura, según la cual un poeta podía ser juzgado a través de criterios derivados de otro poeta; por «grande» que ese otro poeta fuese. Cada escritor debe ser examinado en su propio terreno, para ver qué tipo de experiencia literaria puede ofrecernos que ningún otro podría ofrecernos por caminos absolutamente iguales. La objeción de que «Skelton no es tan gran poeta como Milton» puede que encierre una verdad; pero no tiene valor crítico. La experiencia literaria es bastante más flexible y variada que lo era hace un siglo, pero las categorías jerárquicas aún subsisten y el *sometimiento del crítico* a la condición de unicidad propia de la obra a criticar no es todavía un axioma totalmente aceptado. Además, aún no se reconoce en todos los ámbitos la relevancia que, para la crítica, tiene todo lo que se acostumbra a considerar como material sub-literario, como los mitos primitivos y cosas semejantes.

Toda la enseñanza de la literatura, que es *dianoia* literaria o crítica, debe apuntar más allá de sí misma y no

puede alcanzar aquello a lo que apunta. La revolución de la enseñanza del inglés, junto con la frase «nueva crítica», comenzó por lanzar un desafío a la tendencia (menos, quizá, de los profesores que de los estudiantes obsesionados por los exámenes) a aceptar los conocimientos sobre literatura como sustitutivos de la experiencia literaria. Los nuevos críticos colocan el objeto de la experiencia literaria directamente ante el estudiante e insisten en que se atenga a él sin tratar de encontrar el sentido o la comprensión del mismo en una introducción con las notas a pie de página. Hasta aquí, correcto. Ninguna seria enseñanza de la literatura puede colocar en otro sitio el objeto de la experiencia literaria. Pero también la nueva crítica era crítica: desarrolló sus propias técnicas para referirse a la obra y suministró otro duplicado crítico de la obra para que fuera leído en lugar de aquella. Ningún método crítico, en cuanto tal, puede evitar hacer esto. Lo que la crítica puede hacer es apuntar más allá de sí misma, esto es, intentar socavar el estudiantil sentido de ultimidad objetiva de la obra literaria. Temo que no me he expresado con inteligibilidad, pero lo que quiero decir no es una idea familiar. El estudiante se enfrenta con una estructura imaginativa que le es ajena, que se alza frente a él y que le es extraña en sus convenciones y, frecuentemente, en sus valores. No es cosa de permanecer en este estadio. La obra debe dejarse poseer por el estudiante e identificarse con él. La crítica no puede realizar este acto de posesión en lugar del estudiante; lo que puede hacer es debilitar sus propias tendencias a convertir la obra literaria en una entidad objetiva y distanciada. La crítica necesita, en orden a apuntar más allá de sí misma, ser activamente iconoclasta, con respecto a sí misma.

La metáfora del «gusto» expresa una auténtica verdad en crítica; pero no existe metáfora sin peligros. El sentido del gusto trabaja a través del contacto. Las artes mayores están basadas en los sentidos que operan a distancia y resulta fácil pensar el sentido del crítico como una sublimación en la que éste se convierte en una especie de *gourmet* sideral y la literatura en lo que decía Platón de la retórica: una especie de incorporal arte culinario. Esta metáfora gastronómica es frecuentemente empleada por los escritores; por ejemplo, al comienzo de *Tom Jones,*

aunque, cuando es reconocida como metáfora, no pasa ordinariamente de una broma. Sugiere que la obra literaria se ofrece, como el vino, para ser catada y gustada. La concepción del gusto es popular porque confiere un gran prestigio social al crítico. El hombre de gusto es, por definición, un *gentleman;* y un crítico que tenga especial deseo de ser un *gentleman* se ve obligado a conceder gran importancia a su gusto. Hace una generación, los primeros ensayos de Eliot debieron gran parte de su influjo y popularidad a su aire caballeresco, a su insinuación de que las afinidades sociales de la buena poesía estaban más próximas a los acomodados terratenientes que a los profetas hebreos. El gusto conduce a un específico juicio: la metáfora del crítico como «juez» es paralela a la del gusto y la idea implícita a tal crítica es normalmente que la prueba de las propias capacidades críticas es un juicio de valor sobre la obra literaria.

Si ello es cierto, la contribución del crítico a la literatura, por caballerosa que sea, parece curiosamente fútil; futilidad que resulta más obvia en los juicios negativos. Ezra Pound, T. S. Eliot, Middleton Murry, F. R. Leavis son sólo algunos de los críticos eminentes que abusaron de Milton. La grandeza de este autor como poeta no resultó afectada por ello: en lo que concierne al hecho de su central importancia en literatura, esos eminentes críticos bien pudieron no haber dicho nada. Un periódico satírico citaba recientemente a un crítico que afirmaba que la sátira ha de tener una norma moral y que la obra de Fielding, *Historia de Jonathan Wild,* fue un fracaso porque ninguno de sus personajes representaba una norma moral. Se acudió a mí con el tema y respondí, con cierta irritación, que, en efecto, la norma moral era esencial en la sátira, pero que era el lector y no el autor satírico el responsable de suministrarla. Sin embargo, mi auténtica objeción era contra el procedimiento crítico implicado en la fórmula «X es un fracaso porque». Ningún principio crítico tiene posibilidad alguna de continuar tras ese «porque», que, en definitiva, no tiene ninguna importancia comparado con el hecho de la posición que a *Jonathan Wild* cabe en la historia de la sátira del siglo XVIII inglés. Estamos tratando de un fenómeno literario y, como he intentado mostrar en otra parte, tras

ese «porque» sólo puede ir una especie de angustia moral seudo-ética. Así también, cuando se dice: «*El rey Lear* no es una obra lograda porque resulta indecoroso presentar sobre el escenario a un rey loco.» Comprendemos que esta afirmación no tiene sentido, porque ya no llevamos a cuestas esa particular angustia social a que se refiere la afirmación; pero todas las ansiedades de este tipo son igualmente carentes de contenido. Matthew Arnold decidió que «Empedocles on Etna» no era bueno en razón de que su situación se caracterizaba porque «en ella el sufrimiento no encuentra desahogo en la acción; a todo lo largo de ella se prolonga un continuo estado de aflicción mental, sin mitigación de tipo incidental o procedente de una esperanza o resistencia; en ella, todo hay que soportarlo: nada que hacer.» Estas frases hubieran podido describir con toda exactitud, por ejemplo, el «Prufreck», de Eliot, uno de los más penetrables poemas de nuestro tiempo, o también gran parte de la obra de Baudelaire, contemporáneo de Arnold. No podemos poner en duda la sinceridad de éste último cuando excluyó su propio poema de su volumen aparecido en 1853; pero todo lo que demostró con esa exclusión fue su angustioso miedo a la ironía.

La actitud que podemos llamar «dandysmo» crítico, en la que las concepciones actuantes son las palabras aprobatorias que están de moda y sus opuestas, como «interesante» o «pesado», es una forma, extrema pero lógica, de crítica valorativa en la que el asunto que realmente tiene entre manos el crítico es su propia posición social. Esta crítica pertenece al lado inaceptable de la dialéctica kierkegardiana «o-o»: es una actitud para la cual la obra de arte permanece definitivamente distanciada de nosotros, como objeto de contemplación, digna de ser admirada porque al crítico le place o de ser criticada porque no le place. El mismo Kierkegard quedó tan impresionado por la prevalencia de esta actitud en materia de arte, que llamó actitud estética, y se inclinaba a identificar con ella las artes. No nos libramos de las limitaciones de esta actitud por el hecho de trasponer sus juicios desde una clave estética a una clave moral. F. R. Leavis siempre ha concitado mucho respeto, frecuentemente de un modo reluctante, por razón de la carga moral que da

a su crítica y por negarse a establecer separaciones irreales entre los valores morales y estéticos. Releyendo la reciente reimpresión de *Scrutiny*, captamos desde el primer momento que, sean correctos o erróneos sus juicios singularmente considerados, es esta honda preocupación por la literatura la que constituye la clave auténtica de la experiencia literaria y la también auténtica introducción que a ella puede hacer la crítica. Pero conforme uno va avanzando, se da cuenta de que esta preocupación, que realmente existe y es una virtud muy auténtica, es apartada en un momento crucial y se impide su total emergencia fuera de las luchas que tienen lugar en ese oscuro mundo de las ansiedades. Quizá el exacto punto a que nos referimos viene indicado por comentarios del mismo Leavis, tales como «el poema es una cosa determinada: está *ahí*», o también cuando dice: «Inapreciado, el poema no está *ahí*». La insistencia en el estar «ahí» o distanciamiento del crítico con respecto a la obra literaria nos fuerza, a pesar de toda la carga de preocupación, a seguir dentro del mismo juego «estético». La paradoja reside en que la actitud «estética» no es, de ninguna manera, auténticamente crítica, sino social; la preocupación hace más impersonal la referencia social, pero no la suprime.

La crítica valorativa es efectiva como crítica sólo cuando sus valoraciones son favorables. Así, Ezra Pound, en medio de su *Guide to Kulchur*, manifiesta cierta desinteresada admiración por las elegías líricas de Thomas Hardy y el efecto que ello produce es como si un charlatán borracho, repentinamente sobrio, centrara la vista y comenzara a hablar con sentido. Pero, por supuesto, si lo que voy diciendo sugiere que todo aquello que consiguió cierta reputación en literatura debería ser colocado «más allá de la crítica» o que las historias de la literatura deberían ser lo más inexpresivas y oficiales posible, estaría simplemente acentuando la actitud que ataco, convirtiendo el icono verbal en un ídolo verbal. Mi criterio es muy distinto; parte del hecho de que la obra literaria está «más allá de la crítica» ahora: la crítica no puede hacer más que conducir a ella.

Hay dos contextos en los que es posible la obra literaria: un contexto interno y otro externo. Internamente, el escritor tiene un tema en potencia y trata de actualizarlo

en su obra. Externamente, la obra literaria, actualizada en sí misma, se convierte en experiencia potencial para el estudiante, el crítico o el lector. Un «mal» poema o una «mala» novela son aquellas obras en las que —según el parecer del crítico— no se llegó a actualizar una experiencia literaria existente en potencia. Este juicio implica un consenso: el crítico habla por todos los críticos, aunque resulte estar equivocado. Pero una obra de literatura actualizada puede no actualizarse como experiencia de su lector. Este juicio implica un apartarse de todo consenso: por muchos críticos a los que esta obra les haya gustado, a mí no me gusta. El primer tipo de juicio pertenece primariamente a la reacción crítica frente a la literatura contemporánea, como son las reseñas y cosas semejantes, en la cual una diversidad de nuevos autores luchan por afirmar su autoridad. El segundo tipo de juicio pertenece primariamente a las tácticas de los grupos de presión en el mundo de la crítica, que intentan redistribuir las respectivas valoraciones tradicionales de los escritores del pasado con objeto de hacer aparecer en mejor posición a ciertos autores nuevos, normalmente incluídos ellos mismos. No existe una razón genuinamente crítica para la «revaluación». Ambas actividades corresponden en la vida sexual a lo que Freud llama «polimorfo perverso», los preliminares del contacto con el objeto. La crítica enjuiciadora o de reseña es necesariamente incompleta; nunca puede liberarse de las variables históricas, como el directo atractivo de ciertas convenciones de grupo por la crítica sofisticada. El tipo de crítica que se expresa mediante el término *insight* *, indicación de las cosas que, según la personal experiencia, resultan de particular relevancia en una obra literaria, es quizá lo más que puede hacer la crítica para demostrar el valor de lo que tiene entre manos. Este tipo de *insight crítico,* sin embargo, es una forma de adivinación, una ampliación del principio de las *sortes Virgilianae;* es esencialmente fortuito, tanto en la invención como en la comunicación.

En resumen, todos los métodos de crítica y enseñanza son malos si fomentan el persistente distanciamiento en-

* Es imposible traducir la palabra, muy empleada en títulos para trabajos de tipo ensayístico, que podemos definir como «penetración mediante el entendimiento». (N. del T.)

tre el estudiante y la obra literaria. Y todos los métodos son buenos si tratan de salvar esa separación. La tendencia a un persistente distanciamiento es consecuencia de desviar la atención crítica desde el objeto de la experiencia literaria hacia alguna otra cosa, normalmente algo que sólo existe en la mente del crítico; ello priva de contenido a la crítica. Sé que ya he dicho esto antes, pero las mismas cuestiones recurren cada año. El presente año, la cuestión fue planteada por el libro sobre Shakespeare que ha publicado el profesor Rowse. Las preguntas que normalmente se hacen acerca de los sonetos de Shakespeare, como la de quién era W. H., no tienen nada que ver con los sonetos de Shakespeare ni con la crítica literaria y sólo han quedado incorporadas a las cuestiones críticas porque, teniendo relación con la portentosa reputación de Shakespeare, los críticos han adquirido el impertinente prurito de averiguar sobre la vida privada de este autor más de lo que necesitan saber. Al profesor Rowse le pareció que tales temas pertenecían propiamente al historiador; y estaba totalmente en lo cierto. Es verdad que no tenía nuevos datos sobre los sonetos y que no añadía nada a nuestros conocimientos sobre este pretendido tema; pero su principio era válido. Sin embargo, el profesor Rowse llegó más lejos. Se le ocurrió pensar que, quizá, la crítica literaria no era, de ningún modo, una auténtica disciplina intelectual y que no podían existir cuestiones relacionadas con ella que no pudieran ser tratadas con más competencia por alguien que estuviera dedicado a una genuina disciplina, como la historia. Por ejemplo, una de sus afirmaciones es: «Un auténtico escritor entiende más que un simple crítico». La crítica literaria debiera estar profundamente agradecida al profesor Rowse por haber escrito un libro tan malo: demuestra prácticamente que escribir un buen libro sobre Shakespeare es la tarea propia de un simple crítico. A pesar de todo, merece la pena notarse el hecho de que un especialista responsable en un determinado campo haya podido suponer, en 1964, que la crítica literaria era una pseudo-materia parasitaria sin instrumentos conceptuales ni datos con los que construir.

En definitiva, no creo en una pluralidad de métodos críticos, aunque puedo contemplar una división del tra-

bajo en las operaciones críticas. No creo que existan hoy diferentes «escuelas» de crítica, vinculadas a diferentes e irreconciliables puntos de partida metafísicos. La idea me parece que sólo sirve para arrojar confusión sobre la teoría crítica. En particular, la idea de que pertenezco a una escuela o he creado una escuela de crítica mítica o arquetípica no sirve más que para arrojar confusión en torno a mí. Hago este comentario personal con alguna vacilación, en atención a la gran generosidad con que han sido aceptados mis libros; pero todo aquel que es entendido por alguien es malentendido por alguien. Es verdad que llamo mitos a los elementos de la estructura literaria, porque los son; es verdad que llamo arquetipos a los elementos de la imaginación, porque necesito un término que sugiera algo que cambia su contexto pero no su esencia. James Beattie, en *The Minstrel*, dice de la actividad poética:

> *Naturales bellezas comparando,*
> *Combinando en su variedad, compone*
> *Esas formas de clara perfección*

y añade a la última frase, en nota a pie de página: «Las ideas generales de la excelencia, los arquetipos inmediatos de sublime imitación, tanto en la pintura como en la poesía». Era natural que un poeta del siglo XVIII pensara que las imágenes poéticas reflejan «las ideas generales de la excelencia»; es natural que un crítico del siglo XX piense que reflejan las mismas imágenes en otros poemas. Pero considero que el término es originario de la crítica y no trasladado de la filosofía neoplatónica o de la sicología de Jung. Sin embargo, no discutiré la palabra y no sostengo un «método» de crítica más allá de la afirmación de que las estructuras e imágenes de la literatura son los temas centrales de la crítica. Tampoco, según pienso, mi ejercicio de la crítica sirve como ejemplo de cualquier método crítico por mí patentado, de tipo distinto a los enfoques de otros críticos.

El fin de la crítica y la enseñanza no es, en cualquier caso, un fin estético, sino ético y participativo. En definitiva, para ella, las obras literarias no son algo a contemplar, sino capacidades a asimilar. Esta afirmación com-

pleta la paradoja cuya primera mitad ya se ha dicho. La actitud «estética», cuando en ella se persiste, pierde su conexión con la literatura en cuanto arte y se hace social o moralmente angustiosa. Manejar la literatura seriamente como una fuerza moral y social es pasar a la genuina experiencia de la misma. La ventaja de utilizar en la enseñanza unos clásicos ya establecidos, las obras literarias que demostraron su efectividad, es que se pueden pasar por alto las etapas preliminares y desbrozar el camino hacia la comprensión, que es la única vía que lleva a la posesión. Al mismo tiempo, también por la comprensión es fácil que llegue a convertirse en un fin en sí. Los clásicos establecidos están, en su mayoría, históricamente alejados de nosotros y acercarnos a ellos como si sus obras fueran modernas implica un cierto astigmatismo histórico; pero considerarlas sólo como documentos históricos es separar de nuevo al estudiante de la obra literaria. En la enseñanza de destrezas manuales, como conducir un automóvil, un examen puede probar esa destreza hasta su nivel más alto; pero un examen sobre literatura inglesa no puede pasar más allá del nivel del conocimiento teórico. Podemos conjeturar la calidad de la experiencia literaria de un estudiante a partir de la calidad de sus escritos; pero no existe un medio seguro de afirmar desde fuera la diferencia entre un estudiante que conoce la literatura y otro que sabe cosas sobre literatura.

Así, la enseñanza de la literatura, una actividad crítica que intenta hacer el bien sin esperanza de gratitud y sin saber cuándo, cómo ni por quién será aprovechada, está envuelta en la paradoja y la ambigüedad. El objeto de la experiencia literaria ha de ser colocado directamente ante el alumno, a quien debe urgirse para que reaccione frente a él y no acepte sucedáneos como fin de su intelección. Sin embargo, no es cosa de preocuparse, de ningún modo, por lo que pueda pensar o sentir un estudiante acerca de la literatura hasta que no pueda pensar y sentir, esto es, hasta que no se haya liberado de los tópicos. Y aunque las más burdas formas tópicas pueden ser identificadas y el alumno puede liberarse de ellas, existen otras más sutiles que son demasiado falaces para que puedan refutarse con facilidad. Existe, por ejemplo, un

narcisismo crítico o presunción de que el sentido «real» del escritor coincide con la actitud del crítico (o el opuesto, si se trata de una reacción negativa). No existe en literatura un sentido «real», nada que haya de ser «extraído» o abstraído de la experiencia total; sin embargo, toda la crítica parece preocupada por aproximarse a ese sentido. No hay forma de salir de tales ambigüedades; la crítica es una ave fénix ocupada en levantar su propia pira funeraria sin tener garantía alguna de que, como resultado, se manifestará otro mayor y mejor fénix.

Una gran parte de la crítica se preocupa del comentario y todas las principales obras literarias arrastran consigo una considerable cantidad de comentarios. Respecto de escritores de la clase de Shakespeare o Milton, este conjunto de trabajos es parte necesaria y conveniente de nuestra herencia cultural; y lo mismo puede decirse, pongamos por caso, de Melville, Henry James, Joyce o T. S. Eliot. La existencia de una gran cantidad de comentarios sobre un autor es un testimonio del sentido de la importancia que, para los críticos, tiene tal autor. Como dice la primera crítica de *The Pooh Perplex* en la primera página del libro: «Nuestro ideal en los estudios de inglés es acumular la mayor cantidad posible de comentarios sobre las obras literarias de modo que el mundo pueda conocer lo hondamente que las respetamos». Se oculta en esta afirmación un importante principio crítico. Es ilusorio que sólo la gran literatura merezca comentario y que la existencia de dichos comentarios demuestre o pruebe su grandeza. Son los méritos de un autor los que, como regla, hacen provechosa la crítica de él; pero no son ellos los que la hacen posible. Las técnicas de crítica pueden perder exactitud cuando se las aplica a cualquier otra cosa. Si ello no fuera así, una inteligente parodia como *The Pooh Perplex* difícilmente podría conseguir su objeto. De aquí que no sea suficiente el mero despliegue de una destreza crítica o de ingenio, ni siquiera como acto de adhesión. Para que la crítica sea útil, tanto a la literatura como al público, necesita contener un cierto sentido de progresión y de sistema, un cierto sentido de que se están dando irreversibles pasos adelante en el proceso de comprender. Notemos que todos los colaboradores de *The Pooh Perplex* proclaman

que están suministrando la única cosa que puede dar este sentido de progresión, aunque, por supuesto, ninguno de ellos lo hace. Así, amontonar comentarios en torno a los principales autores literarios puede ser simplemente otro modo de levantar barreras entre ellos y nosotros.

Yeats nos dice que lo que nos fascina es lo más difícil de todas las cosas que no son imposibles. La crítica literaria no se encuentra en una posición tan sencilla. Enseñar literatura es imposible; es la razón por la que resulta dificultoso. Sin embargo, ha de ser intentado; intentado constante e infatigablemente; y tal enseñanza ha de ser colocada en el centro de todo proceso educativo; pues, en cada nivel de dicho proceso, la inteligencia de las palabras es una necesidad crucial y urgente, del mismo modo que, en su nivel inferior, lo es aprender a leer y escribir. Lo que es educativo es también terapéutico. La capacidad terapéutica de las artes ha sido reconocida de modo intermitente, especialmente por lo que a la música se refiere, desde que David tocó el arpa ante Saúl; pero el dato de que la literatura es esencial para la salud mental de la sociedad apenas interviene en nuestras especulaciones sobre ella. Sin embargo, si he de tomar en serio mi propio principio de que las obras literarias no tanto son cosas a estudiar cuanto poderes a poseer, he de enfrentarme con las implicaciones de dicho principio.

Desearía que todos los profesores de inglés, a todos los niveles, pudieran comprender que están implicados en el conjunto de una experiencia verbal o realmente imaginativa, del alumno; no sólo con la pequeña porción de ella que convencionalmente llamamos literatura. El incesante bombardeo verbal que los alumnos reciben en la conversación, la publicidad, los medios de comunicación de masas o incluso de algunos juegos verbales, como el *scrable* * o los crucigramas, se dirigen a la misma zona de la mente a la que se dirige la literatura y hacen mucho más en el modelado de la imaginación literaria que la poesía o la literatura de ficción. Frecuentemente ocurre

* Juego a base de fichas, cada una de las cuales contiene una letra, que se distribuyen a los jugadores. La misión de éstos es desprenderse de todas las fichas siempre formando palabra y pudiendo cada uno utilizar las palabras formadas por los otros, a la manera de los crucigramas. (N. del T.)

que algunas nuevas formas literarias encuentran resistencia meramente porque tropiezan con convenciones de la vida que los críticos decidieron que eran sub-literarias. Las *Baladas Líricas* de Wordsworth, tropezaron con una resistencia de este tipo y, en nuestros días, profesores y críticos que piensan que la literatura debería tener por objeto los sentimientos inmediatos y tienen prejuicios contra el embrollo verbal, se percatan de que, de modo distinto a lo que les ocurrió a ellos, sus alumnos viven en la edad de *La vela de Finnegan.* Es una verdad muy auténtica y la causa está en todo lo que hemos dicho sobre la creencia de que al crítico le preocupa hondamente la evaluación y la distinción entre la buena y la mala literatura. Pero yo modificaría esta creencia en tres sentidos. En primer lugar, como acabo de decir, el ámbito de la literatura no debería quedar restringido a lo que convencionalmente consideramos literario, sino que debería extenderse a todo el ámbito de la experiencia verbal. De aquí que la actividad valorativa no debe preocuparse sólo de las escaramuzas que se producen en el campo convencionalmente literario. En segundo lugar, la distinción entre lo bueno y lo malo no consiste simplemente en oponer aquello que covencionalmente consideramos literario a lo que, también convencionalmente, consideramos sub-literario; no consiste en demostrar la superioridad de Henry James con respecto a Mickey Spillane. Por el contrario, me parece que un importante y olvidado aspecto de la enseñanza literaria consiste en ilustrar las afinidades de estructuras e imágenes existentes entre lo «mejor» y lo «peor» que cada joven lee o escucha.

En tercer lugar, si estoy en lo cierto al decir que la literatura es un poder que ha de ser poseído y no un conjunto de objetos que han de ser estudiados, entonces la diferencia entre lo bueno y lo malo no es algo inherente a las obras literarias en sí mismas, sino la diferencia entre dos modos de utilizar la experiencia literaria. La creencia de que lo bueno y lo malo puede ser determinado como cualidades inherentes es la creencia que inspira a la censura; y el intento de establecer grados y jerarquías en la literatura, de distinguir lo canónico de lo apócrifo, es, en realidad, una forma «estética» de censura. Como señalaba Milton en *Areopagitica,* un hombre sabio

hará mejor uso de un inútil panfleto que un tonto de la Sagrada Escritura; y esto, así lo considero, es una aplicación del evangélico principio de que un hombre no se mancha con lo que entra en él sino con lo que de él sale. La cuestión de la censura nos devuelve a la metáfora del gusto por un camino diferente; pues la censura se basa claramente en una analogía entre la nutrición mental y física: lo censurable es intrínsecamente venenoso. Pero hay algo incorrecto en esta analogía. Frecuentemente se ha indicado que el mismo censor nunca reconoce que él resulte adversamente afectado por lo que lee. Debemos enfocar por otro camino el problema que la censura no resuelve.

En las sociedades primitivas, el arte está estrechamente unido a la magia. El impulso creador está vinculado a una menos desinteresada esperanza de que su producto pueda modificar el mundo externo en favor nuestro. Pintar animales es parte del designio de cazarlos. Las canciones sobre el mal tiempo son parcialmente sortilegios para asegurarse el buen tiempo. Las adherencias mágicas del arte primitivo, aunque pueden haber estimulado el impulso creador, también llegan a estorbarlo; y cuando la sociedad se desarrolla, desaparecen o quedan aisladas en compartimentos rituales especiales. Muchas obras de arte, incluida *La Tempestad*, de Shakespeare, nos recuerdan que los poderes de la imaginación quedan liberados cuando se renuncia a lo mágico. En el período siguiente de la civilización, la adhesión a lo mágico o natural es sustituida por la adhesión a lo social. La literatura expresa las preocupaciones de la sociedad que la produjo y se ve sujeta a la necesidad de ilustrar otros valores sociales, religiosos o políticos. Ello significa que, en la religión, la historia o la moral, la literatura tiene una vinculación alegórica a otras estructuras verbales. De aquí resulta también la existencia de algo que, al mismo tiempo, estimula y obstaculiza el impulso creador. Gran parte de la *Divina Comedia*, de Dante, y del *Paraíso Perdido*, de Milton, muestran una preocupación por cuestiones políticas y religiosas que ahora consideramos meramente partidistas o supersticiosas. Jamás hubieran sido escritos ambos poemas sin el deseo de evocar tales cuestiones, y mientras estudiamos los mismos, dichas cuestio-

nes son relevantes en nuestro estudio. Pero cuando pasamos del estudio a la posesión de tales poemas, se produce una separación dialéctica entre la estructura imaginativa permanente y el conjunto de las angustias históricas. Este es el principio crítico que trataba de formular Shelley en su *Defensa de la poesía* y, de hecho, el Romanticismo marca el comienzo de una tercera época —dentro de la que estamos aún— en las vinculaciones de las artes.

Esta tercera época (hasta cierto punto «decadente», del mismo modo que la primera fue primitiva, aunque no debemos dejarnos engañar por la palabra) es, al mismo tiempo, social y mágica; y se basa en el deseo de que el arte obre de un modo cinético en otras personas, sobresaltándolas, sacudiéndolas o estimulándolas de otro modo para que respondan en un estado de conciencia sublimada. Pertenece a una edad en la que el estímulo verbal cinético, en la publicidad, la propaganda y los medios de comunicación de masas, desempeña en el conjunto de nuestra experiencia verbal un papel importante y en aumento. A veces, las artes intentan utilizar técnicas semejantes, como hizo el movimiento Futurista italiano; pero con más frecuencia, lo que se pretende es crear una especie de contra-estímulo. En las diversas convenciones del arte contemporáneo, extrañas, absurdas, angustiosas, etcétera, podemos reconocer una fuerte motivación cinética. Incluso en la sucesión de las modas hay algo de ello, pues dicha sucesión de éstas y de los diversos movimientos artísticos forma parte de la economía del consumo. Las personas más cultas caen en la cuenta de que pueden pasar por alto o ignorar esas vinculaciones, respondiendo al producto imaginativo mismo, y enfrentarse a tales asaltos contra su sentido del decoro con un tolerante aplomo que a veces enfurece más aún al artista. De nuevo, la vinculación empieza como estímulo y puede terminar en impedimento, a no ser que el artista sea lo suficientemente astuto para abandonarla en el momento en que empieza a ser obstáculo.

En cada época es tarea del crítico luchar por la autonomía de las artes y no permitir nunca ni por ninguna circunstancia verse arrastrado a juzgarlas positiva o negativamente en función de sus vinculaciones. El hecho de que, por ejemplo, *Naked Lunch*, de Burroughs, esté es-

crito según las convenciones del cuento de miedo psicológico no lo convierte en un libro bueno o malo, ni la moda de la pintura «pop» es buena porque los pintores deban redescubrir el contenido ni mala porque no lo deban redescubrir. Pero una parte esencial de la estrategia del crítico es —en la medida en que dicho crítico es un profesor— conducir a sus alumnos a que caigan en la cuenta de que, al reaccionar ante el arte sin vinculaciones, están ofreciendo resistencia al estímulo cinético. La formación literaria no está cumpliendo toda la misión que le es propia a no ser que dirija la imaginación verbal contra los asaltos de la publicidad y la propaganda, que tratan de machacarnos reduciéndonos a la pasividad. Es ésta una batalla que debería ser luchada bastante antes de la universidad, puesto que ésta llega demasiado tarde en la vida del estudiante para modificar sus hábitos mentales en lo profundo. Recuerdo a un profesor de un colegio oficial que conozco, el cual hizo que sus alumnos de octavo grado analizaran los recursos retóricos de una serie de anuncios de revistas. El efecto fue tan devastador que, al principio, creyó que seguramente estaba trabajando con un grupo demasiado joven; niños que despreciaban la creencia en Santa Claus y la cigüeña no estaban preparados para descubrir que la publicidad no tenía que ver con la realidad más que los cuentos que sus padres les contaban. Sin embargo, accidentalmente cayó en la cuenta de que estaba en lo cierto y de que había descubierto un nivel de respuesta literaria más hondo de aquel al que la literatura como tal puede ordinariamente llegar en esa edad.

La respuesta directa a un estímulo cinético verbal persiste en la vida adulta y, por supuesto, es lo que hace efectiva para su propio pueblo la propaganda de los Estados totalitarios. Tal respuesta no es una incapacidad para distinguir la afirmación retórica de la afirmación adecuada a los hechos, sino una voluntad de establecer la unión entre ambas. Aunque, por ejemplo, un comunista entiende la diferencia entre lo que se dice y la necesidad política de decirlo, ha sido condicionado para asociar, y no para separar, la retórica y el hecho cuando se producen en un determinado ámbito de autoridad. En la democracia no estamos entrenados para ello, pero con-

tinuamente se nos persuade para que caigamos en el hábito mediante los grupos de presión que intentan establecer el mismo tipo de autoridad, y mediante cierta clase de diversiones en las que el estímulo cinético es erótico. Recientemente contemplé un documental sobre el cantor de *rock-and-roll* Paul Anka. El periodista rogó a una de las chillonas *fans* que subiera al escenario y le preguntó por qué se extasiaba oyendo a Anka. Ella dijo, mientras seguía deslumbrada: «Es tan *sincero*...» El deseo de unir la retórica y el discurso directo aparece aquí muy claro.

La actividad central de la crítica, que es la inteligencia de la literatura, consiste esencialmente en fijar el contexto de las obras de literatura que se someten a estudio. Ello significa establecer relaciones entre dichas obras y otras cosas: su inserción en la vida del autor, en su época, en la historia de la literatura y, sobre todo, en el conjunto de la estructura de la literatura misma, o lo que yo llamo el orden de las palabras. Establecer la relación con el contexto es considerarlo como el conjunto casi total de la base factual de la crítica, el aspecto de la misma puede progresar mediante la comprobación o refutación de la crítica posterior. Esta actividad central tiene otro contexto más amplio, un límite inferior y otro superior, que son los que principalmente me han interesado en este trabajo. En el superior se encuentra la crítica militante, una terapéutica actividad valorativa o separadora de lo bueno y lo malo, en la cual lo bueno y lo malo no son dos clases de literatura, sino la aproximación activa y pasiva —respectivamente— a la experiencia verbal. Este tipo de crítica es esencialmente la defensa de aquellos aspectos de la civilización deslavazadamente descritos como libertad de expresión y pensamiento. En el nivel superior está la crítica triunfante, la interna posesión de la literatura como una fuerza imaginativa a la que lleva todo estudio de la literatura y que, al mismo tiempo, es crítica glorificada e invisible.

Recordemos el análisis en el *Retrato...*, de Joyce, en el cual se dice que las características de la belleza son *integritas, consonantia* y *claritas;* unidad, armonía y brillo. Poeta y crítico se esfuerzan igualmente por unificar y por establecer relaciones; el crítico, en particular, se esfuerza por mostrar la unidad de la obra literaria que

estudia y de relacionarla con su contexto literario. Queda esa peculiar *claritas* o brillo que no es algo que pueda ser demostrado por la literatura ni por la crítica, aunque ambas a ella apuntan. Ninguna oscuridad puede contener alguna luz; ninguna ignorancia o indiferecia puede ver alguna *claritas* en la misma literatura o en la crítica que intenta transmitirla, exactamente igual que ningún santo de la vida ordinaria lleva en torno a su cabeza una aureola visible. Todo lo que el poeta o el crítico pueden hacer es esperar que, de algún modo, en algún lugar y para alguien el esfuerzo de unificación y establecer relaciones sea alcanzado por un rayo de ajeno esplendor porque se trata de un esfuerzo honrado y no en razón de un posible éxito.

7

ENSEÑANZA ELEMENTAL E INICIACION A LA INVESTIGACION

Comienzo por el obvio punto de partida: la brecha existente entre la enseñanza y la investigación. En su mayoría, las concepciones de las artes y ciencias que se ofrecen a los niños en el colegio no son las que los hombres de universidad contemporáneos consideran que, de hecho, constituyen los principios elementales de esas materias tales y como hoy son concebidas. Creo que fueron los matemáticos quienes primero cayeron en la cuenta de que las matemáticas elementales que se enseñaban en los colegios reflejaban concepciones del tema que habían quedado anticuadas hace siglos. Han comenzado a actuar y a intentar desarrollar un plan de estudios matemáticos que presente, en una secuencia lógica, una versión contemporánea de lo que las matemáticas son. Otras materias, incluida la lengua inglesa, siguen sin coordinación, basadas en lo que, si acaso, pueden ser reglas para salir del apuro. Por un lado, existen técnicas para enseñar a leer a los niños, que —se dice— son muy eficaces cuando funcionan bien; y, por otro, están los cursos generales del primer año universitario, destinado a dar al estudiante alguna noción del orden cronológico en el que se

escribieron las grandes obras clásicas. Pienso que sería posible encontrar un plan de estudios para las fases intermedias, que manejara la literatura en forma de un estudio progresivo y sistemático, y que suministraría al alumno algo de valor tangible y permanente sea cualquiera el nivel en el que abandone los estudios. Me parece que, como con las matemáticas, lo primero es tener la seguridad de que la secuencia literaria tiene en sí misma un sentido, ya desde la escuela primaria, prescindiendo de sus relaciones con otras materias. Las relaciones con estas otras materias son ciertamente importantes y esenciales; pero deben ser tomadas en consideración más adelante.

Se ha dicho que estamos en la era de la crítica; ciertamente, se trata de una época en la que existe una gran auto-conciencia sobre los métodos críticos. Toda una serie de nuevas «escuelas» de crítica se han desarrollado en los años recientes, y parecen tener poca cosa en común aparte de la capacidad de discordancia mutua y de provocar reacciones positivas y negativas que parecen igualmente confundidas. Por mi parte, pienso que encontraremos bastante más unidad en la crítica contemporánea cuando caigamos en la cuenta de que la mayoría de esas nuevas escuelas son también nuevos métodos de enseñanza, cada uno de los cuales encuentra su centro de gravedad en alguna fase del proceso educativo. Los alumnos de lingüística, por ejemplo, se interesan especialmente por las etapas iniciales de una lengua; notemos que un significativo número de especialistas en este y otros campos relacionados con él han prestado particular atención al kindergarten y al grado uno de programas de lectura. Los así llamados «nuevos» críticos parecen tener su particular centro de gravedad en los últimos cursos escolares y en los primeros universitarios, en los que, naturalmente, encajan libros de texto como *Understanding Poetry*, de Brooks y Warren. Por lo que a mí se refiere, durante los últimos doce años he trabajado en una teoría sinóptica de la crítica. Me he interesado por establecer relaciones entre las diferentes técnicas de crítica; y quien lea mi *Anatomy of Criticism* verá que una de las cosas de las que más me quejaba en ese libro es de la ausencia de un coherente programa de enseñanza de la lengua inglesa.

Pero también tengo un interés más específico, derivado de mi estudio de Blake, sobre una crítica a través de los mitos y arquetipos, que conduce a poner el énfasis especialmente en las convenciones, géneros y principios de la estructura e imágenes literarias. Pienso que también este enfoque tiene su centro de gravedad en el plan de enseñanza, que se encuentra, de algún modo, entre el fin de la escuela elemental y el principio de la escuela superior. Algunos de mis alumnos han aplicado mis principios críticos a la enseñanza de la literatura inglesa en los colegios, y parecen estar de acuerdo en que el momento lógico para comenzar el estudio sistemático de los mitos y arquetipos es el grado noveno. Uno de mis colegas [1] en el Victoria College ha escrito un manual sobre mitología destinado al grado noveno, cuya acogida parece confirmar lo que voy diciendo.

Es obvio que los parches sin orden ni concierto de los planes existentes, aunque alguna vez tuvieron alguna apariencia de ser aplicables, ya no lo son. Lo único práctico ahora es conseguir una nueva concepción teórica de la literatura. La fuente de esta nueva concepción teórica es la crítica contemporánea; su aplicación a un articulado programa de la lengua inglesa aún está esperándonos. La mayoría de nuestras dificultades en nuestra enseñanza del inglés procede de una investigación inmadura que no ha logrado construir sus propios principios de enseñanza elemental: y la mayoría de las dificultades en nuestra investigación procede de las deficiencias de los programas de enseñanza. El establecimiento de un coherente plan de enseñanza para la literatura, y para el inglés en particular, nos daría un arte de la retórica plenamente revitalizado, que sería el equivalente del aprendizaje humanístico y clásico que tuvieron la mayoría de nuestros grandes poetas del pasado. No necesito insistir en los beneficios que ello produciría a los escritores, al darles más seguridad en sus técnicas y más facilidad de comunicación con su público. Sus efectos en la crítica misma

[1] El libro es *Four Ages of Man: The Classical Myths*, por Jay Macpherson (1962). Yo añadiría que muchos profesores con los que he hablado desde que escribí este artículo prefieren poner el comienzo del estudio de la mitología antes del grado noveno; y ciertamente este libro podría ser usado antes.

serían mayores aún, pues se haría innecesaria la lectura de muchos trabajos de crítica.

Lo que acabo de decir no es una simple broma. El aumento del número de estudiantes que se avecina es un serio problema, ciertamente; pero pequeño, comparado con el auténtico horror que nos espera en un futuro inmediato: la explosión demográfica de profesores universitarios. Con el desarrollo, notablemente creciente, del número de editoriales vinculadas a las universidades, de revistas dedicadas a la crítica que están siendo subvencionadas, de brillantes jóvenes ávidos de escribir para ambas, del creciente número de profesores de escuela elemental y secundaria que se están tomando más interés pedagógico por sus materias, será esencial que desarrollemos una educación literaria que pueda manejar todo este material de un modo más selectivo. Aun admitiendo que el motivo de esta producción científica en el inmediato futuro sea el deseo de darse a conocer y de conseguir mejores ofertas de trabajo —no la necesidad de dar de comer a la familia— a pesar de todo, las nuevas revistas y los catálogos de las editoriales deberán llenarse de alguna manera y los decanos de las facultades seguirán pidiendo las listas de publicaciones como base de promoción. Por supuesto, siempre habrá una estable corriente de investigación e información auténticas, y de trabajos críticos genuinamente nuevos. El joven especialista y crítico nunca puede encontrarse en la bienaventurada situación del joven poeta, que no siente ninguna necesidad de leer nada salvo sus propias obras y las de sus amigos íntimos. Pero para un crítico precozmente formado en todos los métodos críticos esenciales, no todo ejercicio académico de crítica representa un nivel que deba ser alcanzado o haya de incluirse en una bibliografía para estudiantes; y mientras mejor sea nuestra propia educación literaria, con más exactitud podremos ver la cantidad de producción científica que ya nos resulta conocida. También sería de desear que el campo de la especialización se descentralizara más, conforme van consiguiendo madurez nuevas técnicas de crítica. El rígido armazón de la *Wissenschaft* del doctor en filosofía ya no es aplicable para muchos de los métodos críticos que están ahora llamando la atención de los estudiosos de la literatura; y la

provisión de puestos alternativos en las escuelas graduadas les ahorrará probablemente gran cantidad de tiempo y quebraderos de cabeza.

Lo primero que han de conocer los profesores de universidad es qué tiene importancia en el estudio de la literatura a nivel pre-universitario. La mayoría de nosotros, cuando nos quejamos de nuestros alumnos de primer curso, basamos tales quejas en el tema de los conocimientos informativos o memorísticos; nuestros alumnos no saben suficiente, no han leído suficiente, la cronología literaria es en su mente una difusa niebla, algunos de ellos difícilmente podrían distinguir entre Chaucer y Tennyson, salvo por la ortografía, etc. Pero si los alumnos no tienen bastante información, es cuestión simplemente de suministrársela o indicarles las fuentes donde pueden encontrarla. El problema es que lo que aprenden lo aprenden sin tener una estructura mental hecha de hábitos y nociones básicas; y la Universidad llega demasiado tarde en la vida del estudiante para modificar esa estructura. Por ejemplo, muchos estudiantes llegan a la Universidad con la idea de que lo convencional es lo opuesto a lo original y constituye un signo de que un poeta es superficial e insincero. Si ellos mismos escriben poesía, tienen todo lo necesario para mostrarse agresivos frente a esta idea. No pueden escribir sobre la base de la misma convención sobre la que lo hacen sus amigos; deben transmitir experiencias únicas porque sus poemas dicen que lo son. De aquí resulta una enseñanza de ignorantes que andan a la absurda rebatiña de todos los valores literarios aunque, en realidad, nada puede hacerse por evitarlo. En la Universidad les decimos que la sinceridad literaria es totalmente distinta de la sinceridad personal; que sólo puede desarrollarse mediante un trabajo de artesanía que ha de operar dentro de unas convenciones; que la función de dichas convenciones es liberar el poder de expresar las emociones y no suministrar fórmulas para emociones prefabricadas, aunque también pueden quedar convertidas en esto último para uso de malos escritores. Lo oyen; lo entienden; puede que incluso lo crean; pero el efecto en sus hábitos mentales es muy semejante al de la maestra de escuela que tratara

de enseñar inglés a un niño que aún se encuentra en el período del balbuceo.

Imaginemos otro ejemplo. Supongamos que me encuentro en una conferencia pedagógica escuchando las palabras de una alta autoridad en la materia. Sé que es un buen especialista, un abnegado servidor de la sociedad y una persona admirable. Sin embargo, sus palabras son un cenagoso río de clichés, que discurren porfiadamente hacia el delta de banalidades que es la conclusión del discurso. El contenido de éste no hace justicia a su inteligencia; lo que refleja es el estado de su educación literaria. No es que nunca haya leído buena literatura, puesto que tiene los gustos literarios que podrían esperarse de un hombre culto. Pero nunca fue preparado para pensar retóricamente, para visualizar sus abstracciones, para subordinar la lógica a la penetración de las metáforas y símiles, para caer en la cuenta de que las figuras del lenguaje no son adornos, sino elementos al mismo tiempo del lenguaje y del pensamiento. Y puesto que sus principales intereses científicos se encuentran fuera del campo de la literatura, nunca se ha visto necesitado de colmar esas deficiencias. El resultado es que tiene facilidad de palabra pero dificultad en engarzar su discurso; y que no puede atravesar el blindaje de las frases hechas cuando intenta manifestar sus auténticas convicciones. Tampoco en este caso se puede hacer nada por él: no existen cursos de terapéutica de la metáfora.

La mayor falacia en la actual concepción de la educación literaria es la idea de que la prosa constituye el lenguaje normal del habla ordinaria y debería constituir el centro y el producto principal de la enseñanza literaria. A partir del entendimiento de la presa en este sentido nos hemos desplazado, por un lado, al inglés utilitario y, por otro, al más especializado estudio de la poesía. Pocas cuestiones pueden resultar más fútiles que una aproximación a la poesía a partir de la prosa; una aproximación que trata los poemas como documentos que han de ser analizados, resumidos o traducidos de otro modo a un lenguaje comunicativo. La raíz de la falacia está en dar por supuesto que la prosa representa la única forma válida de pensamiento y que la poesía, considerada como pensamiento, es esencialmente una prosa

adornada o distorsionada. Cuando sugerimos a los jóvenes que escriban poesía, lo que inmediatamente produce la mayoría de ellos es una serie discontinua de afirmaciones sobre sus emociones —o lo que ellos creen que deben ser sus emociones— al verse confrontados con el mundo exterior. Esto no es meramente porque se les haya enseñado a leer la poesía como una serie de afirmaciones de este tipo —«todas esas vaciedades acerca de la naturaleza», como dijo un estudiante recién llegado a la Universidad— sino más bien porque parten de la base de que toda expresión verbal se deriva del intento de describir algo y que la poesía difiere de la prosa, como modo de pensamiento, en que es un intento de describir emociones subjetivas.

Los principios básicos de un coherente plan de estudios son muy sencillos, pero muy diferentes de los que acabo de mencionar. La poesía debería encontrarse en el centro de toda la preparación literaria y la prosa literaria debería constituir la periferia. En un plan convenientemente estructurado, no debería haber sitio para la «comunicación eficaz» ni para cualquier forma de inglés utilitario. Tenemos aún libros de texto sobre «escritura eficaz» publicados por personas que no tienen noción de cómo escribir (principalmente porque se empeñan en resultar eficaces), pero es de esperar que desaparezcan del mercado en nuestros días.

El estilo utilizado por los periodistas y publicistas es una retórica altamente convencional; de hecho, son en la práctica jergas de oficio, que han de ser aprendidas como una habilidad más, sin mucha referencia directa con la literatura. Una preparación literaria es una considerable limitación cuando se pretende comprender, por ejemplo, los informes de los consejos en relaciones públicas. No digo esto por ironizar. Estoy afirmando un hecho. Recuerdo una caricatura del «New Yorker» sobre un lechero que encontró en la puerta de una casa el cartel de «leche no» y despertó al dueño a las cuatro de la madrugada para preguntarle si significaba que no tenía leche o que no quería leche. Sospecho que el lechero era un profesor retirado de inglés; ciertamente, la historieta refleja los inconvenientes de ser sensible a los matices de expresión. Una persona con formación literaria se en-

cuentra, frente a la mayoría de las tecnologías verbales de nuestra época, en la misma postura que un estudiante genuinamente inteligente que se enfrentara con un test de inteligencia burdamente simplificador de sus categorías, en busca de una arbitraria colección de verdades a medias. Existe la seguridad de que errará el test, simplemente porque es más inteligente que la persona que lo concibió. La función primaria de la educación es convertirnos en inadaptados a la sociedad vulgar; y la educación literaria hace más difícil llegar a un acuerdo con el lenguaje barbarizante o con lo que *La vela de Finnegan* llama algo que podríamos traducir por discordante cascabelería.

Las conexiones literarias se establecen con la imaginación, no con la razón; de aquí que el ideal literario busque la intensidad y la fuerza más bien que la precisión y exactitud, como ocurre, en cambio, en la ciencia. No puede existir intensidad sin precisión; pero buscar directamente la precisión es intentar cazar una sombra. La poesía es una de las artes creativas que se encuentra en un contexto musical y pictórico, de ritmo y copia de un esquema. La energía rítmica de la poesía, su íntima conexión con la canción y la danza, es la base fundamental de su atractivo y el principal aspecto de ella que ha de mostrarse a los niños, junto con su afinidad a lo concreto y a los objetos perceptibles mediante la sensación, su poder de hacer vívidas las cosas mediante imágenes, lo cual tradicionalmente ha sido expresado con la fórmula *ut pictura poesis.*

Ciertamente, no soy experto en la enseñanza de niños; pero me parece evidente que toda ella ha de seguir el ritmo del pensamiento y desarrollo del niño mismo, en lugar de proyectar sobre el niño una especie de mística adulta medio cruda, ya sea que tal mística proclame su procedencia de la izquierda anti-intelectual o de la derecha anti-anti-intelectual. Y resulta claro que, como era de esperar, los niños recapitulan la experiencia de la literatura primitiva y se adaptan con más naturalidad y facilidad a lo abstracto y convencional, a las adivinanzas, a los acertijos y a las estilizadas rimas infantiles. Los autores de *The Lore and Language of Schoolchildren* citan unos vulgares versos:

Quedó doña Blanca asustada
Al dar las doce campanadas,
Vio al Coco comer tostadas
Ante la lámpara colgada *

y añaden el comentario de un crítico de nueve años: «Creo que lo ingenioso es el modo como todo rima». Más adelante, al hablar del apego que tienen los niños por los trabalenguas y los diversos juegos de palabras, señalan: «A los niños les cuesta mucho tiempo salir de su admiración al comprobar que una palabra puede tener más de un sentido». Sería deseable que esta admiración perdurase por el resto de la vida. El lenguaje de un niño pequeño está lleno de sonsonete y canto y es claro que entiende lo que no entienden muchos adultos: que el verso es un camino más directo y primitivo que la prosa para establecer convenciones del lenguaje.

Este principio —que la energía física y la vivacidad de lo concreto propias del verso se presentarán normalmente antes que el complejo y adulterado ritmo de la prosa— afecta igualmente al aprendizaje de la lectura y la escritura. Es difícil saber lo que piensa un niño; pero, cuando uno se ganó su confianza, es menos difícil saber cómo habla, y ello puede suministrar una clave pedagógica. Cualquier niño que se haya dirigido a mí lo hizo en un flujo de explosiones no cohibidas cuya más próxima reproducción literaria es el último capítulo del *Ulysses*. Este no tiene puntuación, como tampoco el lenguaje de un niño. Al enseñar a escribir se debe empezar por intentar canalizar esta libre corriente de energía verbal y por darle cierta precisión conforme se va progresando. Enseñar a un niño a escribir como si estuviera descifrando algo de un modo lineal, yendo de la palabra a la oración, de ésta a la frase y de la frase al párrafo es tanto como asegurar que lo que eventualmente escriba será un idioma muerto. Escribir bien es algo que debe basarse en hablar bien. Y esto último, en un desarrollo lógico —aunque complejo— del lenguaje natural. Un llamativo rasgo de nuestra cultura es que gran parte de la actividad creativa en la literatura, música y pintura, ha de ser

* *Mrs. White had a fright*
In the middle of the night... etc.

explícitamente académica o explícitamente refractaria a la educación, es una cultura de brahmanes o de dharmas. En Canadyá, esos dos aspectos de la cultura literaria han llegado a una curiosa esquizofrenia en la que poetas que, casi todos ellos, están a sueldo de las universidades, mantienen una constante polémica contra la poesía académica. Me parece que el origen de ese sentimiento según el cual la educación inhibe la espontaneidad puede estar en algún lugar de esa zona que acabo de indicar: en la inversión de los ritmos naturales de pensamiento y expresión, que una educación literaria basada en la prosa irremediablemente produce.

En su vocabulario concreto y plegado a las sensaciones, en su uso del símil y la metáfora, en el empleo funcional del retruécano, la ambigüedad y la asonancia, la poesía es un método de pensamiento tanto como un medio de expresión. Se trata de un método primitivo y arcaico, en muchos aspectos; pero, por esa misma razón, necesita entrar más tempranamente en la educación de cada uno. Uno de los rasgos más obvios del pensamiento poético es que se trata de un pensamiento categorical. La poesía primitiva disfruta con los catálogos, largas listas de extraños nombres poderosos y mágicos, claves de la historia que evocan las hazañas y amores de dioses y héroes. Este gusto por las listas y catálogos corre por la literatura inglesa desde *Widsîth el viajero* hasta Tolkien, y es algo que encontramos de modo recurrente en las obras históricas de Blake, en Whitman y Melville. Me parece que muchos elementos de la mentalidad infantil responden a esta primitiva atracción por «sésamo» de la palabra. Un poeta canadiense, James Reaney, ha escrito una serie de doce églogas, a imitación de Spencer, en las que los interlocutores son gansos. La égloga de julio es un diálogo entre un ganso llamado Anser —que es un educador progresista y, por consiguiente, detesta y recela de toda educación— y otro ganso de más edad, llamado Valancy —nombre tomado de un poeta canadiense del siglo XIX, creador de mitos—, quien trata de explicar, en imágenes procedentes de una sorprendente mezcla entre el aula de examen y la Resurrección, lo que para él significó el tipo de educación que había recibido:

Valancy

Cuando yo era un ganso me enseñó la más maravillosa lista de cosas. Se podía jugar con ella; siempre que uno estaba fastidiado o se consideraba desgraciado, lo que él te había enseñado era como una maravillosa baraja en la cabeza, que podía uno mezclar y volver a colocar en diversas combinaciones, con deleite sin fin. Al final del año, cada uno de nosotros hizo cabañas con hojas de bardana, nos acostamos con grandes piedras sobre el vientre y nos recitábamos a nosotros mismos toda la lista del comienzo al fin y de éste a aquél. Algunos de los peores estudiantes estuvieron en aquellas cabañas hasta noviembre, pero incluso aquellos para quienes esto resultaba una agonía, cuando al fin llegaron a saber que sabían todo lo que se supone que debe saber un joven ganso, el momento en que se quitaron de encima la piedra y salieron de su cabaña de bardana, fue un momento tan gozoso como si hubieran renacido en otro mundo.

Anser

Bien, bien, bien. ¿Puedo preguntar cuál era este vivificador plan de estudios?

Valancy

¿Cuáles son los descendientes del glaciar y la tierra? Son los siguientes: esker y hogsback, drumlin y kame *. ¿Cuáles son los cuatro elementos, los siete colores, las diez formas del fuego y las doce tribus hebreas? ¿Cuáles los ocho vientos y las cien clases de nubes, la angélica jerarquía, los retoños de Jessé? ¿Los Trabajos de Hércules y las Nueve Maravillas? ¿De Milton las esposas, y las hermanas de Emily Bronte? ¿Cuáles los reyes y reinas de Inglaterra y Escocia? ¿Quiénes fueron colgados en el árbol de la ley, desde que se convirtieron los árboles en horcas? ¿Y las piedras que sostienen la Nueva Jerusalén? Jaspe y zafiro, calcedonia y esmeralda. Sardo y sardio;

* Cuatro tecnicismos geomorfológicos que no tienen correlato castellano. (N. del T.)

crisólito con berilo y topacio; el crisópraso, la amatista y el jacinto.

Lo que este pasaje también indica es que esas listas de nombres no son meras listas como lo eran en la mente del General de *The Pirates of Penzance,* «en orden categorical». Se convierten en elementos mediante los que la imaginación aprende a controlar en su mente el principio de que la función de la literatura es asemejar el mundo natural al mundo humano, principalmente mediante las asociaciones de analogía e identidad, los modos de pensamiento que vuelven a aparecer en la literatura en forma de comparación y metáfora. Esta es la razón por la que la poesía tiene tan hondas afinidades con las correspondencias y construcciones cosmológicas de todas clases; con un universo en el que siete planetas generan siete metales en la tierra, en el que el año debe tener doce meses porque doce son los signos del zodíaco; cuatro elementos y, del mismo modo, cuatro evangelios, cuatro puntos cardinales y cuatro cuartetos. Este tipo de categorías no es una ciencia pasada de moda ni una superstición que se ha derrumbado, sino principios estructurales de la literatura. Un estudiante interesado que descubra en la Universidad un libro como el de Tillard, *Elizabethan World-Picture,* puede darse cuenta de que la época isabelina poseía una especie de clave del lenguaje poético y pensar que lo hemos perdido porque hemos perdido de vista la puerta que dicha clave abría. Pero el mundo de *La reina de las hadas* no es esencialmente distinto del de Dylan Thomas, Yeats o Eliot, y no existe razón alguna para que la imagen poética del mundo no haya de ser igualmente accesible en nuestro tiempo. En la Edad Media y en el Renacimiento, esas construcciones esquemáticas tenían también validez religiosa, filosófica y, en cierto modo, científica. Desde el Romanticismo, han tenido conexiones más troglodíticas con el ocultismo, las religiones comparadas y, más recientemente, con ciertas ramas de la antropología y la psicología. Creo que un importantísimo principio que la crítica contemporánea puede aportar a la enseñanza de la lengua inglesa es el de que esas construcciones son parte de la misma estructura de la literatura, parte esencial de la enseñanza de ésta, pero que no han

de ser proyectadas sobre otros aspectos del pensamiento o la cultura, ni tampoco deducidas de éstos.

Existe una curiosa paradoja en el proceso de enseñanza; a primera vista, parece como si fuera un artificio de noble hipocresía, como el noble embuste del Estado de Platón. No puede producirse esta sensación de conmoción o descubrimiento, de vislumbre de nuevos mundos mentales, si no se dramatiza para el estudiante una actitud mental, que es inductiva y empírica, que lo ponga en la misma actitud psicológica de los más geniales pensadores. Sin embargo, el profesor, mientras presenta sus materiales a los alumnos de un modo inductivo, debe tener en su mente un esquema deductivo con el que se corresponde la presentación inductiva. Por ejemplo, en la enseñanza de las ciencias nadie discute que el alumno debe entrenarse en métodos experimentales y debe ser estimulado a que él mismo haga experiencias a todos los niveles. A pesar de todo, los principios sobre los que se basa la enseñanza de las ciencias, al menos en los niveles preuniversitarios, están tan firmemente establecidos que los experimentos sirven simplemente como ilustración: en otras palabras, el profesor de ciencias piensa su materia de un modo deductivo, aunque no debe presentarla así, al menos como punto de partida.

Lo mismo ocurre con la enseñanza del inglés. Cuando se enseña a escribir, el proceso inductivo se manifiesta como un sentimiento de auto-expresión, como el poder de desarrollar una nueva capacidad, como el creciente sentido de una maestría en hacer que todas esas extrañas palabras nuevas expresan lo que uno quiere decir. La misión del profesor es estimular este sentimiento, aunque al mismo tiempo, tiene por detrás un marco de referencias de naturaleza deductiva. El profesor puede y debe haber tenido alguna preparación en lingüística y puede compartir la actitud puramente descriptiva y empírica que, con absoluta corrección, toma del lenguaje esta enseñanza. Pero enseñar a escribir es también un proceso de la gramática sistemática y de las sutilezas y distinciones de la expresión verbal. En un mundo de habla difusa, en el que, como se ha dicho, es juez imparcial el que se duerme en el tribunal, el profesor de inglés debe luchar y defender esas heredadas sutilezas del idioma.

No hacerlo es traicionarlo; y tanto el profesor como el alumno necesitan el apoyo de un buen diccionario que diga clara y frecuentemente: «Mucha gente está equivocada.» No sé qué papel desempeña en este estudio la nomenclatura de la gramática, en qué nivel debería aprenderse ni qué porción de ella es verdaderamente esencial, pero no puede haber duda de su nuclear importancia.

Cuando estudiaba la carrera, estaba continuamente contestando preguntas de examen acerca del estilo. Cuando los examinadores agotaban los otros temas, pedían que habláramos con ejemplos concretos sobre el estilo de Spencer o Sir Thomas Browne; y la desesperada invitación a que fuéramos concretos no nos ocultaba el hecho de que era ésta una de las que considerábamos preguntas para dar un repaso a toda la ciencia del alumno. Hoy nos preocupamos menos del estilo porque sabemos más acerca de su auténtica base en la retórica, así como las normas de lo correcto. Desearía ver que en la escuela secundaria se extiende el estudio de la gramática al de la retórica, dando a la palabra su sentido tradicional, puesto que el progreso de la capacidad de expresión, se produce de modo paralelo con la creciente comprobación de que hay un número limitado de recursos retóricos y de modos de construir una oración. Frecuentemente recuerdo el entusiasmo con que el autor que dio ■ la prensa las obras de E. K. Spenser tomó un verso de *January*: «I love a lass (alas, why do I love?)» *, y la llamó «bella epanortosis ** a más de paronomasia ***». Nunca se dirá bastante que fue este tipo de interés técnico y de conocimientos retóricos los que hicieron posible la literatura de la época isabelina y los que crearon un público para ella. Repito que no sé qué papel pueda desempeñar la nomenclatura en el estudio de la retórica; nomenclatura que es un formidable aspecto de la misma. Sólo sé que debieran existir las palabras suficientes para poder pensar con ellas. Como dice Wallace Stevens, «el progreso es, en to-

* «Amo a una moza (¡Ay! ¿Por qué amo?)»

** Corrección. Figura retórica mediante la cual, después de dicha una palabra o cláusula, se dice otra para corregir lo precedente y explicar mejor el concepto. (N. del T.)

*** Aliteración. Figura del lenguaje mediante la que se ponen juntas varias palabras de sonido semejante y diferente sentido. (N. del T.)

dos los aspectos, un movimiento a través de los cambios de terminología» [2]. Pero aún sin una elaborada terminología, sería cosa sencilla para alumnos del grado diez analizar los recursos retóricos de un escritor que maneje ampliamente las convenciones literarias, como James Thurber o S. J. Perelman.

Por lo que se refiere a la enseñanza de la literatura, es evidente que gran parte de ella debería consistir en leer y escuchar narraciones. Los relatos de la mitología clásica y bíblica deberían tener un puesto central en toda la enseñanza elemental de la literatura, de modo que el alumno se familiarizara plenamente con ellos, en cuanto narraciones, antes de embarcarse en un más sistemático estudio de la mitología, que he supuesto debería comenzar en la escuela superior. Supongo que incorporar los mitos bíblicos en un estudio comparativo de la mitología en general podría significar en algunas partes del país, chasquear o ignorar los clamores de los votantes supersticiosos [3]. En cualquier caso, a lo largo de toda la escuela elemental el alumno debe tomar conciencia progresivamente de que la narración introduce determinadas formas convencionales. Considero que las narraciones pueden clasificarse en cuatro esquemas genéricos o *mythoi*: el romántico, el cómico, el trágico y el irónico. Espero que esta división, u otra más adecuada, sea útil. Me parece que las narraciones cómicas y románticas son las únicas en las que se debe insistir durante la escuela elemental; mientras que las trágicas y las irónicas, que son más fácilmente comprendidas como divergencias, inversiones o parodias de las otras dos, deben reservarse para los estudios posteriores. Creo también que en lo que hay que insistir es en las analogías y semejanzas que los jóvenes estudiantes encuentran en toda su experiencia literaria, desde Shakespeare a la televisión: identificarlas es más

[2] Es uno de los «Adagia» de *Opus Posthumous*, 157.

[3] Se incluyen los fundamentalistas del lado de la Biblia, así como los fundamentalistas del lado anti-Biblia. Hay muchos que parecen pensar que un temprano estudio de la Biblia en la escuela conduciría al oscurantismo, al imperialismo y a la reviviscencia de la Inquisición; sus procesos mentales son idénticos a los de quienes creen que separar del Libro del Génesis la ciencia de la Geología destruirá inevitablemente todos los valores morales.

divertido [4], y son más fáciles de recordar que las diferencias. Además, las diferencias son principalmente de valor, y los juicios de valor pueden esperar. De hecho, deben esperar, pues no pueden ser enseñados.

Cuando el alumno ha alcanzado el nivel de la escuela superior, debe estar al tanto de las imágenes poéticas recurrentes o convencionales, es decir, lo que yo llamo arquetipos. Existen dos grandes estructuras subyacentes a las imágenes poéticas, la cíclica y la dialéctica. El ciclo de la naturaleza, que corre a través de las fases del día, del año, los movimientos de las aguas, las generaciones humanas, etc., atraviesan, como una columna vertebral, toda la literatura. La separación de imágenes en los mundos contrastantes o estados mentales que Blake llama inocencia y experiencia y que las religiones llaman cielo e infierno, es el entramado dialéctico de la literatura y es este aspecto el que la capacita para, sin moralizar, crear una realidad moral en la experiencia imaginativa. La plena comprensión de esas dos estructuras es complicada para el profesor; pero sus principios elementales son enormemente simples y pueden ser demostrados a cualquier clase de alumnos de inteligencia media que tengan quince años. El análisis de estos elementos simples es, en mi opinión, la clave para entender no sólo las convenciones y géneros principales de la literatura, sino —lo que es mucho más importante— que ésta, considerada en su conjunto, no es la acumulación de todas las obras literarias que se escribieron, sino un orden de palabras, un coherente campo de estudio que ejercita la imaginación tan sistemática y eficazmente como las ciencias ejercitan la razón. Si el profesor puede transmitir este principio, habrá hecho por el alumno todo lo que en su mano estaba.

La razón para estudiar los mitos en un curso de literatura es que aquéllos representan los principios estructurales de ésta. Son a la literatura lo que las figuras geo-

[4] Es verdad en su contexto; pero la auténtica razón para insistir en las semejanzas más bien que en las diferencias es que la discriminación y el análisis no tienen función propia en el pensamiento poético, que es casi totalmente constructivo. Es distinto con referencia a la crítica, como muestra el siguiente párrafo; pero incluso la crítica debe seguir el modelo de su propia materia.

métricas a la pintura. La razón es que la mitología, tomada en su conjunto, suministra una especie de diagrama o plano detallado de todo el conjunto de la literatura, una perspectiva, en clave imaginativa, de la situación humana, del principio al fin, de arriba abajo, de todo lo concebible mediante la imaginación. Este es, en definitiva, el entramado deductivo que, idealmente, el profesor debe tener en la mente. Parece claro también que el estudio del tema y estructura es más simple, más fundamental y lógicamente anterior al de la contextura y ambigüedad, que, si se comienza demasiado pronto, fácilmente puede perder de vista los principios que los gobiernan.

Echando un vistazo a las antologías poéticas que se utilizan en las escuelas superiores de Ontario, noto que dan más importancia a poetas como Masefield, Gordon Bottomley, Wilfred Blunt y otros; una importancia absurdamente desproporcionada con la real de tales poetas. Por supuesto, la razón es que su poesía es sonora, que escriben en prosa versificada; y así, se da por supuesto, los alumnos educados en la creencia de que la prosa es la forma normal de expresión verbal, los encontrarán más fácilmente inteligibles. Desearía que los alumnos del futuro fueran educados utilizando las baladas, las canciones de la época isabelina, los sonetos de Shakespeare, Donne, Blake, Emily Dickinson (la Grandma Moses de la poesía), los Poemas de Lucy de Wordsworth y semejantes inequívocas introducciones a la experiencia poética, de modo que vean en el ritmo vigoroso y el pensamiento metafórico la forma directa y simple de expresión. El autor de las antologías cree al parecer que la poesía auténticamente moderna es demasiado difícil porque se ha alejado demasiado del gran público. Lo que debiera creer es que le resulta difícil llegar al gran público porque se ha alejado demasiado de la sencillez de la poesía.

Sin embargo, la antología que estoy contemplando contiene también un poema de Campion:

Hay un jardín en su rostro
De rosas y lirios blancos;
Paraíso celestial, sitio
Donde abunda grato fruto.

Cerezas que no se venden
Si ellas no dicen «comedme»...

Ojos de ángel en vigilia,
Firmes cejas, curvos arcos,
Su intenso mirar disuade
Intentos del ojo y manos
Que a las sacras frutas vienen
Si ellas no dicen «comedme».

La nota a pie de página dice sólo que se trata de un ejemplo del forzado y exagerado lenguaje que usaban los poetas amorosos en aquella época. Yo podría presentar alumnos preparados para caer en la cuenta, tan pronto como se enfrentaran con este poema, de que alude al Jardín del Edén y al Jardín de las Hespérides y que fue escrito dentro de la convención que, durante siglos, ha identificado con un jardín el cuerpo femenino. También, que cada detalle imaginativo, como las rosas y lirios del segundo verso, pertenece a un lenguaje estandarizado, el cual puede encontrarse literalmente en otro millar de poemas. Desearía también que entendieran esto no como una información esotérica, sino como una parte normal de la gramática de la expresión poética, como el modo que tienen de escribir los poetas cuando conocen su oficio, sea cualquiera la época en que les toque vivir.

Repito que no sé dónde ni en qué medida debe dominar el alumno de la escuela superior la cronología de la literatura inglesa. Ciertamente, es difícil recordar que Milton influyó en Keats, a menos que uno sepa que aquél fue anterior a éste. Pero existe un factor que modernamente complica la enseñanza y que difícilmente podía existir hace sólo diez años. Solía ocurrir que se consideraba la literatura inglesa como una herencia cultural que se extendía desde el *Beowulfo* y, antes aún, desde Homero, y que la tradición de esta herencia era fundamental para su comprensión. Pero la perspectiva cambia cuando caemos en la cuenta de que los poetas chinos, árabes o indios, también usan el lenguaje de la imaginación, el mismo lenguaje, salvo que ellos deberán hablar del loto mientras que un poeta francés o italiano hablará de la rosa. En un mundo como el nuestro, la expansión de la

propia cultura literaria de ningún modo tiene que producirse necesariamente dentro de nuestra propia tradición. Este hecho hace más esencial aún el aprendizaje de la gramática de la imaginación que cualquier literatura emplea. Como dice Thomas Traherme, «los hombres se engañan notablemente cuando se niegan a estar presentes en todas las épocas» [5]. Hace una generación, el sentido de la tradición en la cultura literaria era tan fuerte que casi parecía existir una necesaria conexión entre la literatura y el temperamento conservador o, al menos, cierta nostalgia por el pasado. La tradición es ahora tan importante como siempre, pero es menos exclusiva; la imponente sombra de un total consenso humano en lo que a la imaginación se refiere está comenzando a hacer su aparición por detrás de ella.

No me preocupa el problema de dónde encontrará tiempo el estudiante para aprender sobre las concepciones de la literatura que está desarrollando la crítica. Por cada hora de adquisición de conocimientos podemos liberarnos, por lo menos, de perder otra hora. No tengo competencia tampoco para tratar de un asunto mucho más serio: dónde y cómo encontraremos profesores capaces de enseñar literatura de un modo genuinamente sistemático y progresivo. Todo lo que puedo decir es: primero, que las dificultades, aunque enormes, no constituyen una razón para abandonar el intento; y segundo, que dar al plan de estudios literarios una cierta secuencia y coherencia es, a la larga, simplificar las cosas más bien que complicarlas, y más beneficioso tanto para el profesor mediocre como para el inspirado. Ciertamente, al menos los mejores profesores, no permanecerán ya, mientras puedan evitarlo, desconectados de los puntos de vista contemporáneos sobre sus materias.

Lo que he de urgir, como última palabra, es que los profesores comprendan en alguna medida lo útil que resulta la preparación literaria, en todos los niveles del desarrollo. Comenzamos por enseñar al niño a leer y escribir, sobre la base de que eso es lo más práctico en un mundo en el que el analfabetismo es un problema de la misma gravedad que la miseria o el abandono de niños.

[5] *Centuries of Meditation*, I, 85.

Pero cuando llegamos a la literatura tendemos a hablar de ella como si se tratara de uno de los adornos de la vida, necesarios para los exquisitos, pero un lujo para la vida ordinaria. Es esencial que el profesor de literatura, a cualquier nivel, recuerde que, en una moderna democracia, el ciudadano participa en la sociedad principalmente a través de la imaginación. A veces no nos damos cuenta de esto hasta que se produce un real acontecimiento que encierra cierta analogía con la forma literaria. Pero con toda seguridad no es cosa de esperar a que un presidente sea asesinado para comprender qué es una tragedia y qué puede hacer para despertar una respuesta comunitaria. Sin embargo, la literatura no sólo nos da los medios para comprender, sino también el poder de luchar. A nuestro alrededor existe una sociedad que exige que nos adaptemos o lleguemos a un pacto con ella. Y lo que tal sociedad nos ofrece es una mitología social. La publicidad, la propaganda, los discursos políticos, los libros y revistas populares, los clichés del rumor vienen con sus peculiares mitos pastoriles, caballerescos, heróicos, sacrificiales; y nada podrá arrojar fuera de la mente esas falsas construcciones, salvo sus formas genuinas. Todos sabemos lo importante que es la razón en un mundo irracional; pero la imaginación en una sociedad que ha pervertido la suya, es más esencial para hacernos comprender que la fantasmagoría de los acontecimientos actuales no es la verdadera sociedad, sino sólo su transitoria apariencia. La verdadera sociedad, el conjunto total de lo que la humanidad ha hecho y puede hacer, se nos revela a través de las artes y ciencias; nada salvo la imaginación puede abarcar la realidad como un todo; y, en una cultura tan verbal como la nuestra, nada salvo la literatura puede preparar la imaginación para luchar por la cordura y dignidad de la humanidad.

SEGUNDA PARTE
APLICACIONES

8

VARIEDADES DE LAS UTOPIAS LITERARIAS

I

Existen dos concepciones de la sociedad que sólo en términos de mito pueden expresarse: una es la del contrato social, que ofrece una explicación de los orígenes de la sociedad. La otra es la utopía, que presenta una visión imaginativa de *telos* o fin que la sociedad busca. Esos dos mitos comienzan por un análisis del presente, la sociedad con la que se encuentra el creador del mito, y proyectan dicho análisis en el tiempo o el espacio. El contrato se proyecta hacia el pasado; la utopía, hacia el futuro o hacia un lugar lejano. Para Hobbes, contemporáneo de la Revolución Puritana, el más importante principio social era el mantenimiento del poder *de facto;* de aquí que construya un mito del contrato que gira en torno a la concepción del sometimiento de la sociedad a ese poder. Para Locke, contemporáneo de la Revolución Liberal, el más importante principio social era la relación del poder *de facto* con la autoridad *de jure;* de aquí que construya un mito en torno a la delegación del poder por parte de la sociedad. El valor de tal mito o teoría depende de la profundidad y penetración del análisis social que le inspira. El contrato social, aunque auténtico mito que, al decir de John Stuart Mill, pasa de la ficción a la realidad,

es mirado ordinariamente como elemento integrante de la teoría social. La utopía, por otro lado, a pesar de que sus orígenes son en gran parte semejantes, pertenece primariamente a la ficción. La razón es que en el mito del contrato se pone el énfasis sobre los datos actuales de la sociedad, de los cuales se supone que es una explicación. Y aun en la medida en que el mito del contrato se proyecta en el pasado, ese pasado es el ámbito en el que reside la evidencia histórica; de tal manera, el mito salva, al menos, el gesto de hacer afirmaciones que son susceptibles de comprobación a refutación seguras.

La utopía es un mito *especulativo;* está pensado para contener o suministrar la visión de las ideas sociales de una persona, no como una teoría que trata de establecer relaciones entre los diversos hechos sociales. Han existido uno o dos intentos de tomar al pie de la letra las construcciones utópicas, tratando de ponerlas en práctica en comunidades reales; pero leer las historia de esas comunidades nos produce un sentimiento de melancolía. La vida imita a la literatura hasta cierto punto, pero no hasta *ese* punto. El autor utópico considera en primer lugar su propia sociedad e intenta ver cuáles son los elementos significativos para su objeto. La utopía en sí misma muestra cómo sería la sociedad si esos elementos se desarrollaran en toda su plenitud. Platón tomó en cuenta su propia sociedad y vio su estructura como una jerarquía de sacerdotes, guerreros, artesanos y esclavos en gran parte, la misma estructura que inspiró el sistema de castas en la India. La *República* muestra cómo sería la sociedad en la que tal jerarquía funcionara basada en el principio de la justicia, esto es, que cada hombre cumpliera su propia tarea. Moro, estando dentro de unos esquemas ideológicos cristianos, partió de la base de que los elementos significativos de la sociedad eran las virtudes naturales de prudencia, justicia, fortaleza y templanza. La misma *Utopía,* en su libro segundo o constructivo, muestra cómo sería la sociedad en la que las virtudes naturales pudieran tomar sus formas naturales. Bacon, por otra parte, se anticipa a Marx suponiendo que el más significativo de todos los factores sociales es la productividad tecnológica; y en su *Nueva Atlántida* crea una construcción de acuerdo con ello.

El procedimiento para levantar una utopía engendra dos cualidades literarias que son típicas, casi invariables, en el género. En primer lugar, el comportamiento de la sociedad es descrito de un modo *ritual*. Un ritual es un acto socialmente significativo y el autor de la utopía sólo se preocupa de las acciones típicas que son significativas de aquellos elementos sociales que él está resaltando. En las narraciones utópicas, uno de los recursos frecuentes es que alguien, que generalmente narra en primera persona, entre en Utopía y le sea mostrado todo en una especie de visita turística. La narración se construye en gran medida sobre la base de un diálogo socrático entre el guía y el narrador, en el cual este último hace preguntas u objeciones que son respondidas por el primero. Uno se siente algo cansado, al leer una serie de narraciones de este tipo, por lo que parece un tono de suficiencia que lo impregna todo. Como norma, el guía está totalmente identificado con su sociedad y difícilmente admite alguna discrepancia entre la realidad y la apariencia que está describiendo. Pero reconozcamos que ello es inevitable, dadas las convenciones que se utilizan. En segundo lugar, los rituales son actos aparentemente irracionales que se tornan *racionales* al ser explicada su significación. En tales utopías, el guía explica la estructura de la sociedad y, así, la significación de la conducta observada. De aquí resulta que el comportamiento de la sociedad se presenta racionalmente motivado. Una común objeción a las utopías es que presentan la naturaleza humana como gobernada por la razón en mayor medida de lo que está o puede estar. Pero este énfasis racional es también resultado de ciertas convenciones literarias. La novela utópica no presenta la sociedad como gobernada por la razón; la presenta como gobernada por un hábito ritual o conducta social prescrita, que es explicada de un modo racional.

Por supuesto, cada sociedad impone a sus ciudadanos una gran cantidad de comportamientos sociales prescritos. Muchos los siguen de modo inconsciente, algo completamente aceptado por convención y costumbre, con un importante elemento de automatismo. Pero aun los hábitos rituales automáticos son explicables y, así, cualquier sociedad puede ser contemplada o descrita, hasta

cierto punto, como producto de un designio consciente. El símbolo de éste en la sociedad es la ciudad, con su patrón abstracto de calles y edificios y con el complejo ciclo económico de la producción, distribución y consumo. La utopía es primariamente una visión de la ciudad ordenada y de la sociedad dominada por la ciudad. La república de Platón es una ciudad-Estado, ateniense por su cultura y espartana por su disciplina. Fue inevitable que la utopía, como género literario, fuera reavivada por el Renacimiento, período en el que el orden social medieval se volvía a fraccionar en unidades del tipo de la ciudad-Estado o en naciones gobernadas por una ciudad capital. Repetimos que la utopía, en su forma típica, establece —implícita o explícitamente— el contraste entre la propia sociedad del autor y aquella otra, más deseable, que describe. La sociedad deseable o la utopía propiamente dicha es esencialmente la misma sociedad del autor, en la que sus hábitos rituales inconscientes han sido trasplantados a sus equivalentes conscientes. El contraste entre el valor de las dos sociedades implica una sátira de la sociedad en que el autor vive; y la base de dicha sátira es la inconsciencia o inconsistencia del comportamiento social que observa en torno suyo. La *Utopía,* de Moro, empieza con una sátira del caos de la vida inglesa en el siglo XVI y presenta la Utopía misma como contraste. Así, la típica utopía contiene, aunque sólo sea por deducción, una sátira de la *anarquía* inherente a la propia sociedad del escritor; y la forma utópica florece más esplendorosamente cuando la anarquía resulta más evidentemente una amenaza social. Desde Moro, las utopías han aparecido con regularidad, aunque esporádicamente, con un gran aumento en torno a finales del siglo XIX. Esta moda última tuvo claramente mucha relación con la desconfianza que trajeron consigo las versiones capitalistas extremas del *laissez-faire,* que eran consideradas como manifestaciones de la anarquía.

La mayoría de los autores de utopías siguen a Moro (y Platón), insistiendo en la estructura legal de sus sociedades, o a Bacon, insistiendo en el poder tecnológico. El primer tipo de utopía es más próximo a las teorías social y política reales; el segundo coincide con lo que hoy llamamos ciencia-ficción. Naturalmente, desde la Revolu-

ción Industrial, una utopía seria difícilmente puede eludir abordar los temas tecnológicos. Y puesto que la tecnología es progresiva, el camino de la utopía ha sido cada vez más un viaje en el tiempo y no en el espacio, una visión del futuro y no de una sociedad localizada en algún punto aislado del globo (o fuera de él; los viajes a la luna son una forma muy antigua de ficción y algunos de ellos son de carácter utópico). El progreso de la ciencia y la tecnología trae consigo un prodigioso aumento en las complicaciones legales de la vida. Tan pronto como la ciencia médica identifica en un germen el origen de una enfermedad contagiosa, se aplican las leyes de la cuarentena; tan pronto como la tecnología produce el automóvil, se trae a la vida un inmenso cúmulo de disposiciones legales y miles de ciudadanos que no son criminales empiezan a verse complicados con multas y demandas policiales. Esto significa un correspondiente aumento de la cantidad de hábitos rituales necesarios a la vida; y un nuevo hábito ritual puede ser consciente y constructivo antes de que se haga automático o inconsciente. La ciencia y la tecnología, especialmente esta última, introducen en la sociedad la concepción del cambio social dirigido, cambio al que se vinculan consecuencias lógicas. Tales consecuencias, a su vez, aumentan los hábitos rituales. Y en la medida en que un hábito ritual puede ser considerado como una posibilidad inminente, como algo que podemos o no adquirir, puede darse una actitud emocional de aceptación o repugnancia del mismo. La dirección del cambio social puede ser considerada estimulante —así lo hacen casi todas las teorías del progreso— u horrible como en las teorías sociales pesimistas o aprensivas. O también puede pensarse que la cuestión de si es buena o mala la dirección del cambio dependerá de la actitud que respecto a él adopte la sociedad. Si dicha actitud es activa y resuelta, puede ser bueno; si obstaculizadora e ignorante, malo.

Una cierta cantidad de claustrofobia interviene en este asunto cuando se cae en la cuenta —como sucedió a partir de 1850 aproximadamente— de que la técnología tiende a la unificación del mundo entero. La concepción de una utopía *aislada,* como la de Moro, Platón o Bacon, se evapora gradualmente ante este hecho. Fuera de este su-

puesto, existen dos tipos de novelas utópicas: la utopía directa, que pone ante los ojos un Estado universal que se supone ideal, al menos en comparación con lo que ahora existe, y la sátira utópica o parodia que presenta el mismo tipo de metas sociales en términos de esclavitud, tiranía o anarquía. Ejemplos de la primera, en la literatura de los últimos cien años, son *El año 2000*, de Bellamy, *Noticias de «Ninguna Parte»*, de Morris y *Una Utopía moderna*, de H. G. Wells. Este último es uno de los pocos escritores que han elaborado tanto utopías serias como satíricas. Ejemplos de sátira utópica son *We*, de Zamatin, *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley y *1984*, de George Orwel. Existen otros tipos de sátira utópica, que mencionaré en seguida; pero este tipo particular es un producto de la moderna sociedad tecnológica, su creciente sentido de que todo el mundo tiene el mismo destino social sin que haya lugar donde esconderse y su creciente comprobación de que la tecnología avanza hacia el control no sólo de la naturaleza, sino también de las operaciones mentales. Notemos que lo que para su autor y para muchos lectores es una utopía seria, puede ser leído como una sátira por una persona cuyas actitudes emocionales sean distintas. *El año 2000* tuvo en su tiempo un influjo estimulante y emancipador sobre el pensamiento social de la época, que muy pocos libros han tenido en la historia de la literatura. Sin embargo, muchos de nosotros tenderíamos a leerlo como un siniestro proyecto de tiranía, con su «ejército» de obreros, su estentórea propaganda comunicada por «teléfono» a los hogares de los ciudadanos y cosas por el estilo.

La utopía del siglo XIX tiene estrecha relación con el crecimiento del pensamiento político socialista y comparte su tendencia a pensar en términos globales. Cuando Engels atacó al socialismo «utópico» y lo diferenció de su socialismo «científico», tal socialismo científico era utópico en el sentido en el que utilizamos la palabra como «utópica» era la tendencia a pensar en términos de una definida sociedad socialista, un lugar de refugio como los falansterios de Fourier. Para Engels, como, en general, para los pensadores marxistas, existía un proceso histórico a nivel universal que caminaba en una cierta dirección; y la humanidad tenía que elegir entre adueñarse de este

proceso y dirigirlo en un acto revolucionario o verse empujada a una mayor anarquía o esclavitud. La meta, una sociedad sin clases en la que el Estado hubiera entrado en declive, era utópica; los medios adoptados para alcanzar esta meta eran «científicos» y anti-utópicos, desechándose la posibilidad de construir *una* utopía dentro de un mundo pre-socialista.

Nos interesa aquí la literatura utópica, no las actitudes sociales; pero la literatura está enraizada en las actitudes sociales de su época. En la literatura de las actuales democracias notamos que la sátira utópica es muy prominente (por ejemplo, *Lord of the Flies*, de William Golding), pero existe una especie de parálisis del pensamiento e imaginación utópicos. Difícilmente podremos comprender esto si no caemos en la cuenta de hasta qué medida ello es consecuencia del rechazo del Comunismo. En los Estados Unidos particularmente, la actitud hacia un concreto ideal social como meta planificada es anti-utópica. Tal ideal —ello es ampliamente sentido— puede, en la práctica, producir sólo alguna forma de Estado totalitario. Y así como el programa comunista convoca para una toma revolucionaria del mecanismo de la producción, existe en las democracias un fuerte sentimiento popular de que la meta utópica puede ser alcanzada sólo por el procedimiento de dejar que funcione el mecanismo de la producción, como si se tratara de un proceso automático y continuo. Más aún, a veces se cree que este proceso automático tiende a descentralizar la autoridad y a destruir los monopolios del poder político. Esta combinación de actitud anti-utópica hacia la planificación centralizada y actitud utópica hacia el proceso económico produce, naturalmente, algunas inconsecuencias. Cuando recientemente estuve en Huston, me dijeron que allí no existían leyes que establecieran zonas prohibidas: eso indica que en Huston existe un sentimiento fuertemente anti-utópico; sin embargo, Huston estaba construyendo alcantarillados, autopistas, pasos a distinto nivel y centros comerciales del modo más utópicamente despreocupado.

Pero hay algo de bobo reclamo en vincular los sentimientos utópicos a un mecanismo de la producción tan seriamente interesado en consumir bienes. Podemos mirar esto con los mismos ojos que contemplamos algunas

novelas utópicas del siglo pasado. La utopía tecnológica tiene una desventaja literaria: sus predicciones fácilmente se quedan cortas,de modo que lo que el escritor contempló en el calor de su visión, a nosotros nos parece sólo una cruda versión de la vida ordinaria. Así, Edgar Allan Poe pone a sus personajes atravesando el Atlántico a cien millas por hora mil años después de su propio tiempo. Podría describir mi forma de trabajar durante la mañana utilizando el idioma de la utopía; porque es un hábito ritual: ir en «metro», guiarme por las indicaciones de las calles, etc. Mostraría así cómo los elementos de la imagen social condicionan mi comportamiento en cada momento. Hubiera parecido utópico si lo hubiera escrito como profecía hace un siglo o, si lo escribiera ahora, le parecería utópico a un nativo de Nueva Guinea. Pero difícilmente lo parecerá a mis actuales lectores. De modo semejante ocurre con la predicción de la radio (llamada, como arriba indiqué, teléfono, que había sido inventado) en *El año 2000* (1888), de Bellamy. Una novela ligeramente anterior, que ha sido considerada modelo de la obra de Bellamy, es *The Diothas,* de John MacNie (1883)[1]. Predice un uso generalizado de carruajes sin caballos con una velocidad de 20 millas por hora (más rápidos en las cuestas abajo). Un personaje manifiesta muy claramente cómo lo que para nosotros es algo trivial podía formar parte de una novela utópica en 1883:

> «Vea usted la línea blanca que corre por el centro de la calzada», siguió Utis. «La ley de la carretera exige que se mantenga a la izquierda, salvo cuando se trata de adelantar a un vehículo. Entonces hay que atravesar la línea, siempre que el camino esté libre por ese lado.»

Pero mientras la tecnología ha avanzado bastante más allá de los más extravagantes sueños utópicos del último siglo, la calidad esencial de la vida humana apenas ha mejorado hasta un punto que pueda llamarse utópico.

[1] Debo mi conocimiento de *The Diothas,* y otros muchos elementos de este trabajo, a la admirable recopilación *The Quest for Utopia, An Antology of Imaginary Societies,* por Glenn Negley y J. Max Patrick (Nueva York, Shuman, 1952).

La auténtica fuerza e importancia de la imaginación utópica, tanto en lo que se refiere a la literatura como a la vida, debe encontrarse en otro sitio, si es que, de algún modo, existe.

La imagen popular de la utopía, la única que, en la práctica, es aceptada por muchos —si no la mayoría— de los autores de utopías, es que ésta constituye un ideal de Estado sin defectos, no sólo lógicamente coherente en su estructura, sino que hace posible para sus habitantes toda la libertad y felicidad de que es capaz la humana vida. Considerada como un ideal social final o definitivo, la utopía es una sociedad estática; y la mayoría de ellas han construido barreras contra una radical alteración de su estructura. Este rasgo les da una cualidad en cierto modo antipática para el lector aún no incondicional. Un diálogo imaginario entre un escritor utópico y un lector de este tipo podía comenzar, más o menos, así: Lector: «Veo que esta sociedad podría funcionar, pero no querría vivir en ella.» Autor: «Lo que quiere usted decir es que no quiere ver perturbados sus hábitos rituales. Mi utopía sería considerada de modo distinto mirada desde dentro, desde donde los hábitos rituales se habrían convertido en algo acostumbrado y, de ese modo, producirían una sensación de libertad más bien que de constricción.» Lector: «Puede ser, pero mi sentido de la libertad justamente ahora es consecuencia de *no* estar implicado en la sociedad que usted pinta. Si me encontrara en ella, sentiría la constricción, o sería demasiado inconsciente para que pudiera decirse que llevo una vida que, de algún modo, pueda llamarse plenamente humana.» Si continuáramos argumentando en esta dirección, podríamos llegar a algún compromiso: el autor podría caer en la cuenta de que la libertad depende en realidad del sentimiento de constricción y el lector podría comprender que una utopía no debe ser leída simplemente como una descripción del más perfecto Estado, aun si así la considera su autor. El pensamiento utópico es imaginativo, está enraizado en la literatura; y la imaginación literaria se preocupa menos de alcanzar fines que de imaginar posibilidades.

Existen muchas razones por las que un estímulo del pensamiento utópico sería grandemente beneficioso para nosotros. Un ejemplo podría ser el intento de considerar

a qué resultados conduciría la automación o cuáles podríamos conseguir que fueran; y, con toda seguridad, una cierta especulación en esta línea es casi esencial para nuestra propia conservación. Repitamos que la separación intelectual de las «dos culturas» se ha dicho que es un problema de nuestro tiempo; pero tal separación es inevitable; está creciendo progresivamente; no decreciendo; y ello no puede ser evitable haciendo que los humanistas lean más obras científicas de divulgación o que los científicos lean más poesía. El verdadero problema no es la ignorancia que tiene el humanista sobre la ciencia ni viceversa, sino la ignorancia que tanto el humanista como el científico tienen de la sociedad de la que ambos son ciudadanos. La calidad de la imaginación social de un intelectual es la calidad propia de su madurez como pensador, sea cual fuere la brillantez en la materia de su especialidad. El mismo año que George Orwel publicó *1984*, aparecieron otros dos libros dentro de la tradición utópica, escritos, el uno por un humanista —*Watch the North Wind Rise*, de Robert Graves—, y el otro por un sociólogo: *Walden Dos*, de B. F. Skiner. Ninguno de los dos libros fue empezado muy en serio; reflejan la idea generalizada de que el pensamiento utópico no es serio. Es de lo más significativo que ambos libros manifiesten el infantilismo de especialistas que ven la sociedad meramente como una ampliación de su propia especialidad. El libro de Graves se refiere a la revitalización de los cultos de la diosa madre en Creta y su preocupación con las más tenebrosas supersticiones del pasado hacen de él casi una caricatura de la pedantería humanística. La obra de Skiner muestra cómo desarrollar la voluntad de los niños poniéndoles caramelos ante las narices y premiándoles cuando no se los comen. Su temible vulgaridad lo convierte en una caricatura de la pedantería de la sociología. La utopía, el esfuerzo de la imaginación social, es un ámbito en el que las disciplinas especializadas pueden encontrarse e interpenetrarse con un mutuo respeto en su preocupación por aclarar su común contexto social.

La palabra «imaginativo» se refiere a construcciones hipotéticas, como las de la literatura o matemáticas. La palabra «imaginario» se refiere a lo que no existe. Sin duda, muchos autores de utopías piensan en su Estado

como algo que no existe, pero que desearían existiera; de aquí que su intención de autores sea descriptiva más bien que constructiva. Pero quizá no podamos canalizar la utopía como género literario apoyados en esta base negativamente ontológica. Hemos de verla como una especie de la imaginación literaria constructiva y habría que esperar encontrar que, mientras más aguda es la mente del autor utópico, más claramente comprenderá que está comunicando a sus lectores una visión y no compartiendo con ellos un sueño fantástico o de poder.

II

La *República*, de Platón, empieza con un diálogo entre Sócrates y Trasimaco sobre la naturaleza de la justicia. El segundo intenta, no con mucho éxito, demostrar que la justicia es una concepción verbal y retórica utilizada para ciertos fines sociales, y que existencialmente no existe nada parecido a ella. Para decir esto tiene que utilizar palabras; y las palabras que utiliza se derivan de un debate suscitado por Sócrates, cuyos presupuestos inconscientemente acepta. De este modo, Sócrates encuentra poca dificultad para demostrar que en los esquemas verbales que Trasimaco está empleando, la justicia tiene su sitio normal, junto con todas las otras cosas buenas y reales. Otras personas presentes en el grupo no se muestran satisfechas de que una situación existencial pueda ser tan fácilmente refutada por un argumento esencialista e intentan replantear la postura de Trasimaco. La argumentación de Sócrates sigue siendo esencialista hasta el final, pero adopta la forma de otro tipo de patrón verbal, un modelo descriptivo de un Estado en el que la justicia es el principio existencial. Surge entonces la pregunta: ¿Qué relación hay entre ese modelo y la sociedad existente?

Si la respuesta que parece obvia es la correcta, la República imaginaria de Platón es aquella sociedad ideal en la cual no vivimos, pero en la que debiéramos vivir. No muchos lectores aceptarán esto; porque el Estado de

Platón tiene en toda su plenitud la antipática cualidad que hemos señalado como característica de las utopías. Con seguridad, mucha gente de hoy vería en su rígida autocracia, su poco escrupuloso uso de la mentira para la propaganda, su arte inhumanamente censurado y su subordinación de toda la vida productiva y creadora del Estado a una fanática casta militar, todos los males que llamamos totalitarismo. Aun dando por supuesta toda la fascinación griega por el mito de Licurgo, el hecho de que Esparta venciera a Atenas es demasiado para hacer que queramos adoptar muchos rasgos de aquella odiosa comunidad. Platón admite que la tiranía dictatorial es muy parecida a este esquema de Estado, puesto en manos de hombres injustos. Pero para dar por supuesta una gran diferencia entre la tiranía y el Estado de Platón tendríamos que creer en la perfectibilidad de los intelectuales, creencia para la que ni la historia ni la experiencia nos ofrecen muchos ánimos.

Notemos, sin embargo, que ya en el Libro Quinto, Sócrates empieza a argüir la cuestión de la practicabilidad de establecer su República, sobre la base de que una cosa es el pensamiento y otra la acción y, conforme va avanzando la argumentación, va creciendo la insistencia sobre la analogía entre el Estado justo y la mente del hombre sabio. La jerarquía del filósofo, guardián y artesano en el Estado justo, corresponde a la jerarquía de la razón, voluntad y apetito en el individuo disciplinado. El cual es el único individuo libre. El hombre libre lo es porque sus deseos caóticos y sensuales son acorralados y exterminados u obligados a manifestarse en la forma prescrita por el dictado de la razón. Es libre porque su poderosa voluntad está dispuesta a ponerse en acción para ayudar a la razón a realizar lo que considera bueno, actuando como una especie de policía del pensamiento que suprime cualquier impulso no directamente referido a sus intereses inmediatos. Es verdad que lo que libera al individuo parece esclavizar a la sociedad y que algo no encaja en la libertad humana cuando tomamos al pie de la letra la analogía entre el individuo y el orden social. Pero Platón está argumentando realmente desde su modelo social al individuo y no desde éste a la sociedad. La censura de Homero y los otros poetas, por ejemplo, ilustra de qué

modo usa el hombre sabio la literatura, lo que de ella acepta y rechaza al formar sus propias creencias, más bien que la cuestión de lo que la sociedad debiera hacer con la literatura. Al final del Libro Noveno llegamos a lo que es el fin de la *República* para nuestros propósitos, mientras que el Libro Décimo toca cuestiones que quedan más allá de nuestro objetivo presente. Resulta claro que la *República* existe en el presente, no en el futuro. No es un sueño que deba ponerse en práctica; es un poder informador de la mente:

> Entiendo: hablas de esa ciudad que nosotros hemos fundado y que sólo en la idea existe; porque no pienso que exista en ninguna parte de la tierra.
>
> En el cielo, repliqué, ha sido encerrado un esquema de esta ciudad y quien lo desea puede contemplarlo; y, contemplándolo, gobernarse a sí mismo de acuerdo con él. Pero si existe o podrá alguna vez existir realmente tal ciudad no tiene importancia para él; obrará de acuerdo con las leyes de esa ciudad y no otra.

En la Cristiandad, los dos mitos que polarizan el pensamiento social, contrato y utopía, el mito del origen y el mito del *telos* vienen dados en su forma mítica o no dislocada. El mito del contrato se convierte en el de la creación y el del jardín de Edén, siendo la subsiguiente caída resultado de una violación del contrato. En lugar de la utopía tenemos la Ciudad de Dios, una metáfora utópica que fue expuesta por S. Agustín más elaboradamente que por cualquier otro autor. A ella son admitidos los ciudadanos o determinados hombres al fin de los tiempos; pero, por supuesto, la naturaleza humana es totalmente incapaz de alcanzarla en su estado presente y, mucho menos, de establecerla. Con todo, el logro literario de la Ciudad de Dios puede ser clasificado entre las formas de ficción utópica, siendo su más famoso tratamiento literario el *Purgatorio* y el *Paraíso,* de Dante. La concepción del milenio, el reino mesiánico que ha de ser establecido en la tierra, está muy proxima a la idea convencional de la utopía, pero tampoco ello depende fundamentalmente del esfuerzo humano.

La Iglesia, en este orden de cosas, no es una sociedad utópica, sino una comunidad más altamente ritualizada que la sociedad ordinaria; y su relación con ésta tiene ciertas analogías con la relación de la *República* de Platón con la mente individual. Esto es, actúa como un poder informador de la sociedad aproximándola al esquema de la Ciudad de Dios. La mayoría de las utopías están concebidas como sociedades de élite en las que a un pequeño grupo se le confían las responsabilidades esenciales; y esta élite es normalmente algo análogo a un sacerdocio. Pues en Utopía, como en la India, la casta sacerdotal ha alcanzado la más alta posición. H. G. Wells divide la sociedad en poética o creadora, cinética o ejecutiva, lo inerte y la base. Esto parece una poco caritativa versión de las cuatro castas indias. Particularmente poco caritativa, si consideramos que la única doctrina esencial en la religión utópica de Wells es el rechazo del pecado original. En general, los escritos de Wells ilustran el principio común de que la creencia en que el hombre es bueno por naturaleza no conduce a una optimista visión de la naturaleza humana. En todo caso, su «samurai» pertenece al primer grupo, a pesar de su nombre guerrero. Las utopías de ciencia-ficción son generalmente controladas por científicos que, por supuesto, constituyen otra forma de élite sacerdotal.

Otra sociedad altamente ritualizada, la comunidad monástica, aunque no tiene por finalidad ser una utopía, encierra algunas características utópicas. Sus miembros están todo el tiempo dentro de ella; la vida individual tiene por patrón la comunitaria; ciertas actividades propias de una conveniente vida civilizada —agricultura, jardinería, entarquinar la tierra, copiar manuscritos, enseñar— forman parte de su estructura. La influencia de la comunidad monástica sobre el pensamiento utópico ha sido enorme. Es fuerte en la *Utopía,* de Moro, y más fuerte aún en *La Ciudad del Sol,* de Campanella, que es más explícitamente concebida en base a la analogía de la Iglesia y el monasterio. La concepción de la sociedad ideal como una réplica secularizada del monasterio, convertidos los votos de pobreza, castidad y obediencia en seguridad económica, matrimonio monógamo e independencia personal, aparece en el esquema de Rabelais para

la Abadía de Thélème. Algo semejante vuelve a aparecer en muchas utopías del siglo XIX, no sólo en las literarias, sino en los esquemas más explícitamente políticos de Saint Simon, Fourier y Comte, de cuyos escritos parece que puede decirse con seguridad que carecen del toque de luminosidad rabelaisiana. El gobierno del monasterio, con su combinación de principios electivos y dictatoriales, tiene todavía fuerza de modelo social en el *Pasado y presente,* de Carlyle. La sátira utópica introduce a veces grupos célibes de fanáticos a modo de parodia, como en *1984* y en *Mono y esencia,* de Huxley.

Es obvio, por lo que hemos dicho, que resulta imposible una utopía cristiana en el sentido de un Estado ideal que deba ser alcanzado en la vida humana. Si fuera posible, sería un reino de los cielos y el intento de realizarlo sobre la tierra constituiría el fin principal del hombre. De aquí que Moro no presente su Utopía como un Estado cristiano. Como hemos indicado antes, es un Estado en el que se deja vía libre para que las virtudes naturales adopten sus formas naturales. En ese caso, ¿cuál es la peculiaridad de la *Utopía,* en cuanto libro cristiano? Algunos críticos creen que Moro debió considerarla sólo como un *jeu d'esprit* para una tertulia de humanistas intelectuales. Pero esa idea la convierte en algo más trivial de lo que corresponde a una obra de Moro y a una obra que Rabelais y Erasmo apreciaron notablemente. El segundo libro de *Utopía* debe haber sido pensado con la misma seriedad que la tajante crítica social del primero.

Notemos que también *Utopía* adopta la forma de un diálogo entre un narrador en primera persona y un guía. Este es Hythloday, que ha estado en Utopía, cuya descripción abarcar el segundo libro. El narrador es el mismo Moro. En el primer libro, las actitudes sociales de los dos hombres son inteligentemente puestas en contraposición. Moro es un moderado, un reformista; cree que Hythloday debería utilizar su experiencia y conocimientos aconsejando a los príncipes de Europa sobre los principios de la justicia en la sociedad. Hythloday ha vuelto de Utopía convencido comunista y revolucionario. Todas las miserias, desatinos e hipocresías de Europa vienen de su vinculación a la propiedad privada. A no ser que se

renuncie a ella, nada bueno podrá hacerse. Y como esta renuncia no es probable, no hay esperanzas para Europa. Al final, Moro hace notar que, a pesar de no haber sido convencido por el utópico radicalismo de Hythloday, existen muchas cosas en Utopía que él desearía —más bien que espera— ver en su propia sociedad. Parece clara la idea implícita de que el Estado ideal de Moro, como el de Platón, no es un futuro ideal, sino una hipótesis, un poder informador y no una meta para la acción. Para Moro, como para Platón, Utopía es el modelo de justicia y sentido común que, una vez implantado en la mente, clarifica sus criterios y valores. Ello no debe conducirnos al deseo de abolir la Europa del siglo XVI y sustituirla por Utopía, sino que nos capacita para ver Europa —y para trabajar dentro de ella— con más claridad. Como H. G. Wells dice de su utopía, es una buena disciplina penetrar de vez en cuando en ella.

Hay, sin embargo, una paradoja en la construcción de Moro, que falta en la de Platón. El Estado de Moro no es una utopía, buen lugar, sino utopía, en ningún lugar. Se lleva a término mediante las virtudes naturales sin la revelación, y su ecléctica religión oficial, su tolerancia del suicidio y el divorcio en determinadas circunstancias, su sacerdocio no celibatario y su filosofía epicúrea significan que no se trata, como en el caso de la *República*, de la ciudad invisible cuyas leyes el mismo Moro y sus lectores hubieran obedecido con continuidad y constancia. Se ha señalado con frecuencia que Moro murió mártir de determinadas causas muy poco utópicas. El núcleo de la paradoja viene a ser éste: Europa tiene la revelación, pero la base natural de su sociedad es una estructura extremadamente raquítica; si alardea de una sabiduría más grande que la utópica, debería tener, al menos, algo de las utópicas solidez y coherencia propias de la sabiduría que comparte con Utopía. Este paradójico argumento de Moro reaparece en los *Ensayos* de Montaigne sobre los caníbales, en los cuales demuestra que éstos tienen muchas virtudes de las que carecemos nosotros y que si desdeñamos ser caníbales debiéramos tener, al menos, algo de esas virtudes. De modo semejante, Gulliver vuelve de la sociedad de los caballos racionales a la de los seres humanos sintiendo un apasionado

odio no hacía la especie humana, como dirían los lectores poco atentos de Swift, sino hacia su orgullo, incluido el orgullo de no ser caballos.

En la mayoría de las utopías, el Estado predomina sobre el individuo; la propiedad es normalmente comunitaria y los rasgos característicos de la vida individual —ocio, soledad y libertad de movimientos— quedan, por regla general, reducidos al mínimo. Gran parte de ellos es, digamos una vez más, simplemente resultado de que lo que se está haciendo es escribir una utopía y de la aceptación de las convenciones de este género literario. Puesto que la utopía pretende describir una sociedad unificada y no las variedades individuales de existencia. A pesar de todo, es muy fuerte la sensación de que el individuo está sumergido en una masa social. Pero tan pronto como adoptamos el principio del *paradeigma* que expone Platón en su Libro Noveno, queda invertida la relación de la sociedad al individuo. El Estado ideal se convierte ahora en un elemento de la educación liberal del hombre libre, individualmente considerado, que le permite una mayor libertad de horizontes intelectuales.

La República construida por Sócrates y en la que ingresan sus oyentes se deriva de su capacidad para ver la sociedad a dos niveles: uno inferior, natural, y otro superior o ideal. La educación es lo que les da la capacidad de percibir este nivel superior. La visión de la *República* está inextricablemente unida a la teoría de la educación. Los sentidos corporales perciben el «estado actual» u objetivo de las cosas; el alma, a través de la educación, percibe el mundo inteligible. Y aunque no todos los autores utópicos son platónicos, casi todos ellos hacen depender de la educación el establecimiento permanente de las utopías. Parece claro que la convención literaria de un Estado ideal es, en realidad, un subproducto de una visión sistemática de la educación. Esto es, la educación, considerada como visión unitaria de la realidad, capta la sociedad por su forma inteligible más que por su forma actual; y la utopía es una proyección de la capacidad de ver la sociedad no como agregado de edificios y cuerpos, sino como estructura de las artes y ciencias. La idea misma sugiere que la parálisis de la imaginación utópica que hemos mencionado como ca-

racterística de nuestra sociedad, puede tener conexión con una confusión en torno a los objetivos e interna estructura de nuestro sistema educativo.

Es, en todo caso, una teoría de la educación la que conecta un mito utópico con un mito del contrato. Ello es sumamente claro en Platón y, después, en Rousseau, cuyo *Emilio* es la réplica utópica y pedagógica del *Contrato social.* En el siglo XVI, *El Príncipe,* de Maquiavelo, *El cortesano,* de Castiglione, y la *Utopía,* de Moro, constituyen una trilogía renacentista perfectamente unitaria. Las dos primeras obras ofrecen un mito del contrato y una estructura educativa respectivamente, basadas en los dos datos centrales de la sociedad renacentista: el príncipe y el cortesano. Otras obras renacentistas, como *La reina de las hadas,* de Spencer, exponen un ideal social y, así, pertenecen periféricamente a la tradición utópica; pero están basadas en un mito pedagógico más bien que en uno utópico. Para Spencer, como él dice en su carta a Raleigh, el modelo clásico no era la *República,* de Platón, sino la *Ciropedia,* de Jenofonte: la educación ideal del príncipe ideal.

Tanto el mito del contrato como el de la utopía, como hemos dicho, se derivan de un análisis que el autor del mito hace de su propia sociedad. O al menos hay que decir que, si no lo hacen, tienen escaso relieve social. Los armónicos del mito del contrato son trágicos, a no ser que el autor sea mucho más complaciente de todo cuanto yo he leído. Todas las teorías basadas en el contrato, sea cualquiera su origen o dirección, tienen que tomar en cuenta la pobreza de una condición social bastante inferior de lo que uno podría imaginar como ideal deseable o incluso posible. Así, el mito del contrato incorpora un elemento de lo que en el correspondiente mito religioso aparece como la caída del hombre. La tragedia es una forma que procede hacia una epifanía de la ley o, al menos, de algo inevitable e ineluctable; y un mito del contrato es, por definición, un mito de orden legal. El mito del *télos* es de dirección cómica; avanza hacia la realización de algo mejor.

Cualquier utopía seria tiene que aceptar alguna teoría del contrato como complemento suyo, aunque sólo sea para explicar lo que anda mal en el estado de cosas

que la utopía trata de mejorar. Pero la visión de algo mejor tiene que apelar a algún contrato por detrás del contrato, algo que la sociedad presente ha perdido, que se le ha decomisado, que ha rechazado o ha violado y que la misma utopía ha de restaurar. El ideal o condición deseable de la utopía ha de ser *reconocido*, esto es, ha de verse como manifestación de algo que el lector puede comprender como elemento latente o potencial de su propia sociedad y de su propio pensamiento. Así la *República*, de Platón, parte de una teoría del contrato, más bien sombría y cínica, claramente procedente de los sofistas y adaptada por Glaucón y Adeimato por el placer de oír a Sócrates refutarla. Pero el panorama de justicia por el que Sócrates la sustituye restaura un estado de cosas anterior a todo aquello a lo que se refiere esa teoría del contrato. Este estado antecedente es relacionado con la Edad de Oro en las *Leyes* y con la narración de los atlantes en las dos consecuencias de la *República*, el *Timeo* y el *Critias*. En el mito cristiano, por supuesto, el estado ideal precontractual es el del paraíso. Intentaremos ahora aislar el elemento paradisíaco o referente a la Edad de Oro existente en el mito utópico, la semilla que lleva a plenitud.

III

El autor utópico considera los hábitos rituales de su propia sociedad e intenta ver cómo podría ser esa sociedad si esos hábitos rituales se hicieran más coherentes y abarcadores. Pero se puede considerar que una gran cantidad de hábitos rituales son no tanto incoherentes como innecesarios o supersticiosos. Algunos de ellos expresan las necesidades de la sociedad; otros, sus angustias. Y aunque tendemos a dar emotivamente más importancia a nuestras angustias que a nuestras necesidades o creencias genuinas, muchas de aquellas son irreales en gran parte o totalmente. Sea de ello lo que fuere, la concepción de Platón sobre el papel de las mujeres en su

comunidad supuso una notable ruptura imaginativa con respecto a las ansiedades de Atenas con su casi oriental exclusión de las mujeres casadas. Cada escritor utópico tiene que luchar con las angustias inducidas en él por su misma sociedad, intentar distinguir lo moral de lo convencional, lo que sería realmente desastroso de lo que meramente inspira un vago sentimiento de pánico, inquietud o ridículo.

Hasta ahora hemos tomado en consideración la utopía crítica, la ciudad racional o el Estado mundial y la sátira utópica, que es un producto de un miedo específicamente moderno, el mito de Frankestein, el de la esclavización del hombre por su propia tecnología y por un perverso deseo de crear por sí mismo una ingeniosa trampa meramente por el gusto de quedar cogido en ella. Pero es obviamente posible otro tipo de sátira utópica; una en la que los rituales sociales sean contemplados desde fuera no ya para hacerlos más coherentes, sino simplemente para demostrar su inconsistencia, su hipocresía o su carácter irreal. Este tipo de sátira presenta ante los ojos de la sociedad un espejo deformador de la imagen, pero que la deforma de un modo coherente. Un temprano ejemplo es el *Mundus Alter et Idem* (1605), del obispo Hall, muy ridiculizado por Milton, pero que quizá influyó en este último más de lo que él estaba dispuesto a reconocer. Otro más famoso es *Viajes de Gulliver;* especialmente, la primera parte, el viaje a Liliput. La sociedad liliputiense es esencialmente la sociedad de la Inglaterra de Swift, contemplados sus rituales de un modo satírico. En el viaje a Brobdingnag el ridículo de la sociedad gigantea disminuye, incluso queda minimizado en el retrato del rey, pues el énfasis satírico recae en la exposición que Gulliver hace de su propia sociedad. Este cambio de énfasis indica la estrecha conexión entre este tipo de sátira y la ficción utópica, siendo mucho más estrecha tal conexión en la última parte, donde la sociedad racional de los Houyhnhnms es puesta en contraste con la de los Yahoos.

En *Erewhon,* de Butler, tenemos un temprano ejemplo de sátira utópica de tipo tecnológico. Los erewhonianos tienen miedo a las máquinas y sus filósofos han demostrado que éstas vencerán a los que las manipulan si

no son suprimidas a tiempo. Podemos seguir los rastros de este tema desde los *Viajes de Gulliver*, donde la isla voladora de Laputa pone de manifiesto alguno de los peligros que encierra el mezclar la ingenuidad mecánica del hombre con la humana tontería y avaricia. Pero en su mayor parte, *Erewhon* se atiene a la más temprana tradición de la sátira-espejo. Los erewhonianos, por ejemplo, consideran la enfermedad como un crimen y el crimen como una enfermedad; pero lo hacen exactamente con las mismas racionalizaciones que en la época victoriana se utilizaban para imponer el sistema contrario.

Llevando hasta el fin esta línea de pensamiento, quizá lo que aflige a la sociedad ordinaria no es la incoherencia, sino la multiplicidad de hábitos rituales. Si ello es así, la verdadera sociedad ideal debería ser una sociedad grandemente simplificada y el más directo camino a Utopía pasaría por el mínimo absoluto de estructuras y organización. Esta concepción de la sociedad ideal como simplificada, incluso primitiva, es aún importancia literaria mucho mayor que la misma utopía, que en literatura es un género relativamente menor, nunca totalmente desprendido de la teoría política. Pues la sociedad simplificada es la convención de la literatura pastoril, una de las centrales de la literatura en todas las fases de su desarrollo.

En la Cristiandad, la ciudad es la forma del mito del *télos*, la Nueva Jerusalén, que es el fin del humano peregrinar. Pero no existe ciudad en el mito cristiano o judeo-cristiano del origen: sólo hay un jardín, y los dos progenitores de lo que claramente se consideraba una sociedad simple y patriarcal. En el relato siguiente, la historia de Caín y Abel, el segundo es pastor y el primero un agricultor cuyos descendientes construyen ciudades y desarrollan las artes. La muerte de Abel aparece como símbolo del exterminio de una idealizada sociedad pastoril, a manos de una civilización más compleja. En la mitología clásica, la sociedad original aparece como una Edad de Oro, a la que hemos aludido más de una vez; de nuevo, una sociedad pacífica y primitiva, sin las complicaciones de las posteriores. En nuestras dos principales tradiciones literarias, por tanto, la tendencia a ver la

sociedad ideal en términos de un sencillo paraíso perdido tiene un fácil origen.

En el Renacimiento, cuando la sociedad fue tan fuertemente urbana y centrípeta, centrada en la capital y en la corte, la literatura pastoril ofreció una alternativa ideal que no era estrictamente utópica y que podemos denominar con el término de arcádica. Las características de este ideal eran la sencillez y la igualdad; era una sociedad de pastores sin distinción de clases, entregados a una vida que permitía el máximo de ocio y tranquilidad. Las artes aparecían espontáneamente en esta sociedad, puesto que se suponía que aquellos pastores poseían naturales dotes musicales y poéticas. En la mayoría de las utopías, la relación entre los sexos está rodeada de las más estrictas normas e incluso tabúes; en la Arcadia, aunque es muy prominente el tema del amor cortés o afección no correspondida, se supone que hacer el amor es una ocupación principal que requiere bastante más tiempo y atención que las ovejas y, así, resulta más importante que la productividad económica de la sociedad.

La Arcadia tiene dos características ideales que difícilmente pueden encontrarse en Utopía. En primer lugar, insiste en la integración del hombre con el medio físico que le rodea. Utopía es una ciudad y expresa más bien la superioridad del hombre sobre la naturaleza, el dominio sobre el entorno, mediante esquemas mentales abstractos y conceptuales. En el mundo pastoril, el hombre está en paz con la naturaleza, lo cual implica que también está en paz con su propia naturaleza, quedando unido lo razonable con lo natural. Una sociedad pastoril puede volverse estúpida o ignorante, pero difícilmente loca. En segundo lugar, el mundo pastoril, al simplificar los deseos humanos, pone más intensidad en la satisfacción de los que quedan, especialmente —por supuesto— el deseo sexual. De este modo puede dar acogida —cosa que la utopía no puede hacer— a algo de ese ideal social proscrito y furtivo conocido por País de Cockaine, el país encantado en el que todos los deseos pueden satisfacerse al instante.

Este último es un ideal a medio camino entre el paradisíaco y el pastoril, rara vez tomado en serio. La razón es que no se deriva de un análisis de la sociedad

existente, sino que es primariamente un sueño o la fantasía de un anhelo de plenitud. En el poema del siglo XIV llamado *The Land of Cockayne* [*El país de Cucaña*], unos gansos asados se pasean proclamando que son comestibles; la línea de descendencia con «Li'l Abner» es muy clara. El mismo tema se da en una forma más reflexiva y sentimental, en la que tiende a ser una visión ilusoria y evanescente, frecuentemente un recuerdo de la infancia. Este tema es común, como cliché social, en la literatura popular que da expresión a tales clichés sociales: la casa de campo alejada de todo, los felices días en la granja, los grandes y abiertos espacios del Oeste, etc. Un ejemplo literario típico y muy conocido es *Lost Horizon*, de James Hilton, un reino neokantiano con sus dos rostros, por así decir: su mezcla de sabiduría oriental y de espíritu práctico americano. Pero aunque el país de Cockayne pertenece a la mitología social más que a la de la imaginación literaria, es un genuino ideal y nos encontraremos con otras formas de él.

La reina de las hadas, de Spencer, obra a la que ya nos hemos referido, es un ejemplo del tipo de literatura cortesana común en el Renacimiento, cuyo tema es la idealización de la corte o del monarca reinante. Esta literatura no era directamente utópica, pero sus imaginarias promesas eran aliadas de la utopía. Esto es, presuponía que el estado natural de la humanidad es el de la sociedad y la civilización; y que, fuese el hombre naturalmente bueno o malo, la vida puede ser mejorada mejorando sus instituciones. La literatura pastoril, aunque carece de importancia política, sin embargo mantuvo la idea de que el estado de naturaleza y el estado de sociedad eran distintos e incluso opuestos. El género pastoril fue aliado del espíritu de sátira que, como el *Elogio de la Locura*, de Erasmo, y *De incertitudine et vanitate scientiarum*, de Cornelius Agrippa, ponía en entredicho el valor global de la civilización.

En el siglo XVIII esas dos actitudes tomaron importancia política y chocaron de frente. El descendiente dieciochesco del mito pastoril fue la concepción de la «sociedad natural» que aparece en Bolingbroke y, después, en Rousseau. Aquí se piensa que el estado natural del hombre es distinto del estado de sociedad y, por así de-

cir, subyacente a él. El estado de naturaleza es razonable; el estado de sociedad, lleno de anomalías y de desigualdades sin sentido. El punto de vista conservador o tradicional, opuesto a éste, aparece muy explícitamente, por lo que a Gran Bretaña se refiere, en Burke, quien, siguiendo a Montesquieu, y en oposición a los principios de la Revolución francesa, afirmaba que el estado de naturaleza y el estado de sociedad eran una misma cosa. La diferencia entre las dos visiones está primariamente en la teoría del contrato. Para Burke, el orden social existente en una nación es el auténtico contrato de esa nación; para Rousseau, es esencialmente una corrupción de su contrato. El mito del *télos* difiere de modo consecuente. Para Burke, el mejoramiento sólo es una visión utópica, pero tampoco necesariamente anti-utópica; mantiene aún la premisa utópica del mejoramiento de las instituciones. Para Rousseau, el mito del *télos* se hace revolucionario; sólo una aniquilación del orden existente puede manifestar el orden natural y razonable que aquél había disfrazado.

El cuarto libro de los *Viajes de Gulliver* es una sátira pastoril que representa la oposición conservadora a la concepción pastoril de la sociedad natural. El yahoo es el hombre en estado de naturaleza, lo que sería el hombre si fuera sólo animal: sucio, traidor y desagradable. Gulliver tiene más inteligencia que los yahoos, pero lo que aprende durante su estancia entre los houyhnhnms es que su naturaleza es esencialmente yahoo. Descubre que su inteligencia no es algo de lo que pueda estar orgulloso, pues los seres humanos, de vuelta en casa, no «hacen uso de la razón más que para perfeccionar y multiplicar aquellos vicios de los cuales sus hermanos en este país sólo tienen la parte que la naturaleza les adjudicó». Si es que la sociedad natural puede ser alcanzada, ello sólo resultará posible por alguna especie de animal como el houyhnhnm, que posee una genuina razón y no necesita disciplina del Estado ni la Iglesia. Los houyhnhnms pueden vivir en un mundo genuinamente pastoril; los seres humanos tienen que sufrir la maldición de la civilización.

Estos términos cambiaron después de la Revolución Industrial, que introdujo la concepción de un proceso revolucionario en la sociedad. Ello condujo a la presente

división de las actitudes sociales, más arriba mencionada, entre la utopía marxista como un fin lejano y la común creencia norteamericana en la tendencia utopizadora del proceso productivo, que, a veces, adopta la forma de una creencia en que los niveles utópicos de vida sólo pueden ser alcanzados en Norteamérica. Esta creencia, aunque rudamente sacudida por cada acontecimiento histórico de naturaleza disruptiva, al menos desde la crisis de 1929, todavía inspira una obstinada y flexible confianza, que se dobla pero no se rompe. La visión popular de los norteamericanos y la de los comunistas, siendo diferentes en la superficie, tienen en común la presuposición de que el aumento de control del hombre sobre su entorno es también un aumento de control sobre su destino. La negativa a aceptar este presupuesto es el principio de la moderna sátira utópica.

Siempre que el pensamiento y la imaginación utópicos han sobrevivido a este estado de cosas en la literatura democrática, se vieron mucho más afectados por los temas pastoriles o arcádicos que por la concepción utópica de la sociedad racional. Tanto Platón como Moro ponen todo su empeño en limitar la ciudad-Estado a lo que hoy podríamos llamar un tamaño «óptimo». Y hoy casi todos los que estudian los problemas de nuestra sociedad actual inmediatamente se encontrarán afirmando que existe «demasiada gente». Difícilmente podrían pensar en una utopía sin presuponer algún desastre que redujera la población. Pues, al menos los que no sobrevivieran, parece que tendrían motivo para considerarlo un desastre. Así, Don Marquis, en *The Almost Perfect State,* habla de unos Estados Unidos con una población total de cinco millones. El presupuesto de que una sociedad más deseable debe ser en gran medida simplificada señala el influjo de la tradición pastoril.

De hecho, encontramos un tipo de sátira utópica basada en el tema del eterno retorno: la civilización contemporánea se descompone en una catástrofe aterradora y la vida comienza de nuevo en condiciones primitivas como las de las primeras épocas de la historia. La mejor narración de este tipo que yo conozco es *After London,* de Richard Jeffries; pero el tema entra en el libro de Graves al que ya me he referido y es un tema común

de la ciencia-ficción (por ejemplo, *A Canticle for Leibowitz,* de Walter Miller y algunos de los relatos de John Wyndham, especialmente *Re-Birth).* Y aun en las utopías industriales del siglo XIX, con sus máquinas trepidantes, sus felices multitudes de obreros y sus intérpretes que hablan a toda velocidad, ocasionalmente alguna, como *A Crystal Age,* de W. H. Hudson, adopta un tono diferente y nos recuerda que los ideales de paz, dignidad y tranquilidad son demasiado importantes para quedar estrujados entre los escasos intervalos de una agitada rutina.

De todas las utopías famosas, la que muestra una más consistente influencia pastoril es *Noticias de «Ninguna Parte»,* de William Morris. Como dato significativo, esta obra fue escrita como reacción frente a *El año 2000,* de Bellamy, y —más significativo aún— escandalizó a los suscriptores comunistas de la revista de Morris, *The Commonweal,* en la cual apareció. Pretendía poner ante los ojos la última meta utópica del comunismo después que se hubiera llegado a la sociedad sin clases y no se pregunta al lector si considera o no factible tal concepción, sino simplemente si le gusta la imagen que de ella se presenta. Esta imagen es bastante más anarquista que comunista: la comunidad local es la única fuente de autoridad, que queda totalmente descentralizada, como también han desaparecido las tendencias centralizadoras en la economía, junto con las políticas. En otras palabras, hay un mínimo de producción industrial y fabril. Morris no empezó con la pregunta marxista —«¿Quiénes son los obreros?»— sino con otra más profundamente revolucionaria: «¿Qué es el trabajo?». Quizá la *República,* de Platón, es una estructura autoritaria porque Sócrates jamás hizo esta pregunta y se limitó a considerar los trabajos que se realizaban en su propia sociedad como base para su definición de la justicia. Morris fue influido por Carlyle, quien, aunque se inclinaba a dar por hecho que todo trabajo era bueno y el desagradable, particularmente beneficioso para la fibra moral, a pesar de ello llegó, en *Sartor Resartus* a distinguir, por un lado, el trabajo frente a la tarea agobiadora y, por otro, el trabajo frente a la pereza. Ruskin, aunque también con muchas vacilaciones, le siguió en este punto y afirmó un principio del que nunca se apartó

Morris: el trabajo es un acto creativo, la expresión de la creatividad del obrero. Todo lo que no llega a esto es tarea agobiadora; y ésta es explotación, que produce sólo lo mecánico, lo repulsivo y lo inútil. Notemos que en Morris necesitamos un criterio estético y, por tanto, imaginativo para establecer un juicio social significativo. Según Morris, el placer que encontraban en el trabajo artesano fue lo que apartó de la revolución a los obreros medievales. Esto conduce a la inesperada deducción de que, en una sociedad explotadora, el genuino trabajo es el opio del pueblo. En la sociedad del futuro, sin embargo, el trabajo se ha convertido en expresión de la controlada energía de la vida consciente. En el Estado de Morris, la «manufactura» se ha convertido en trabajo manual y la base de la producción está en lo que todavía se llaman artes menores o inferiores, las que se refieren directamente a las necesidades de la vida. En términos de las sociedades conocidas, el ideal de Morris se aproxima más al estilo de vida escandinavo que al ruso o al norteamericano. Hacer de la artesanía la base de la industria implica una inmensa simplificación de las necesidades humanas. Es el elemento pastoril de la visión de Morris. La población se ha estabilizado, porque la gente ha dejado de explotar sus instintos sexuales igual que el trabajo ajeno. Inglaterra se ha convertido en un país verde y agradable —parece incluso que el mismo clima ha sufrido un cambio— con mucho aire fresco y mucho ejercicio. El tema pastoril de la unidad entre el hombre y la naturaleza física resalta mucho. Quizá a la vuelta de la esquina aparece la vagorosa imagen de unas interminables fiestas campestres, alegres reuniones comunitarias y formas parecidas de extrovertidos regocijos; pero la sensación es muy opresiva incluso para un lector cínico. Hay quizá un cierto rasgo anti-intelectual en sus pueriles habitantes, su despreocupada ignorancia de la historia y su desprecio de todo el lado contemplativo de la educación. Se insinúa brevemente al final que quizá esta sociedad necesite madurar suficientemente para tomar en cuenta sus virtudes más contemplativas, si ha de escapar al peligro de perder su herencia, como hizo Adán a través de una acrítica perversión de la curiosidad. Mientras tanto, debemos al más irreligioso de los grandes

escritores ingleses una de las más convincentes imágenes del estado de inocencia.

El ideal social es un ideal humano esencial y primario; pero no el único, ni necesariamente incluye a los otros. La plenitud humana tiene una forma singular y dual así como una forma plural. «The Garden», de Marvell, habla de una plenitud individual y solitaria, en la cual uno se separa de la sociedad y alcanza una silente incorporación a la naturaleza que el poeta simboliza con la palabra «verde». Además, se insinúa que esta apoteósis solitaria fue el genuino estado paradisíaco, antes de que un desatinado Dios creara a Eva y convirtiera el Edén en una especie de suburbio de la Ciudad de Dios. Sin embargo, la creación de Eva introdujo una plenitud sexual que, mientras el hombre no pecó, no tenía más objetivo que dicha plenitud. Teóricamente, las más elevadas religiones reconocen y proporcionan estos sueños de perdidos paraísos solitarios y sexuales; en la práctica, al constituir una organización social, tienden a ser socialmente obsesivas. El cristianismo se opone al comunismo y a otras formas de adoración del Estado; pero también la Iglesia y la familia son unidades sociales. Tradicionalmente, el cristianismo mira con ceño fruncido las relaciones si no son utilizadas como medio para crear una familia, y a los solitarios iluminados, si no es como una variedad de creencia socialmente aceptada. Si incluso la religión tiende a dividir los impulsos humanos en sociales y anti-sociales, difícilmente podemos esperar más tolerancia de la sociedad ordinaria, que es una amante neuróticamente celosa, suspicaz y ofendida por cualquier signo de preferencia que se manifieste por una experiencia menos gregaria.

Sin embargo, ideales menos socializados siguen revoloteando alrededor de las cerradas puertas de su jardín, tratando de eludir a los ángeles de la ansiedad y la censura. A través del género pastoril consiguen una cierta expresión imaginativa, y es en gran medida su conexión con lo pastoril lo que hace que la obra de Thoreau, *Walden o Mi vida entre bosques y lagunas,* sea un libro tan importante y subversivo de la cultura americana. El tema del sabio que rompe voluntariamente con la sociedad para descubrir su yo genuino en el marco de la so-

ledad y la naturaleza es común en Oriente y ha tenido allí una importante influencia sobre las artes; pero es raro en Occidente. Incluso Wordsworth, que participa bastante de esta teoría, al principio del *Prelude* y en otros lugares habla más bien de una especie de retirada sabática respecto de la sociedad, que no de un alejamiento de ella. Thoreau consigue un genuino distanciamiento social y tiene ese sensitivo y afectuoso parentesco con la naturaleza que caracteriza a las mejores obras del género pastoril. Lo que lo hace significativo en un trabajo sobre las utopías es la crítica social implicada en este libro. Empieza mostrando qué pocas cosas necesita realmente el hombre para vivir bien; bien, en el sentido de obtener el mayor bienestar posible en el aspecto físico y mental. Y aunque pueden discutirse los detalles de este experimento económico, no cabe duda de que el meollo de su argumento es válido.

Obviamente, para llevar la mejor vida posible, el hombre necesita bastante menos de lo que él piensa; la civilización, tal como la conocemos, ha crecido sobre la técnica de complicar las necesidades. De hecho, en Norteamérica está muy difundida la creencia de que esta técnica es el estilo norteamericano de vida por excelencia. Thoreau dice: «La única verdadera Norteamérica es ese país en el que tenéis libertad de ir en busca de un estilo de vida que puede haceros capaces de vivir sin esas cosas y donde el Estado no trata de defender la esclavitud, la guerra y otros gastos supérfluos que directa o indirectamente resultan del uso de tales cosas». La tradición pastoril revolucionaria aparece aún en esta indicación, apuntando todavía a la sociedad natural y razonable sepultada bajo la falsa. Para Thoreau, el lugar de la identidad humana no es la sociedad ni siquiera la comunidad, sino el hogar. Al construir su habitáculo, hace notar: «Hubiera sido más conveniente construir con más deliberación aún de la que he puesto, considerando, por ejemplo, qué base tiene en la naturaleza del hombre una puerta, una ventana, un sótano o un desván». Sean cualesquiera los criterios y valores que hacen un ideal social mejor que la realidad, no pueden aparecer a no ser que la *esencia* de la sociedad haya sido separada de las cosas no esenciales. Es un criterio de lo socialmente esencial

lo que hace importante en la literatura la convención pastoril; y ninguna obra ha expresado este criterio más inflexiblemente que *Walden.*

Está dedicada esta obra a tratar el tema de la plenitud individual; su crítica social aparece sólo implícita y las complicaciones causadas a la humana existencia por el instinto sexual no son abordadas de ningún modo. El intento de ver las relaciones sexuales como algo en sí y no meramente como una especie de relaciones sociales es algo que da un acento fuertemente pastoril a la obra de D. H. Lawrence. Para él la relación sexual es natural en el sentido de que tiene las más estrechas e inmediatas afinidades con el entorno físico, el mundo de animales, plantas y paseos por el campo, el sol y la lluvia. El sentido idílico de este mundo en cuanto ayuda a proteger y aislar el verdadero amor del ruidoso mundo urbano de una desencarnada conciencia corre a lo largo de toda la obra de Lawrence, desde la temprana *El pavo real blanco* hasta la tardía *El amante de Lady Chatterley.* La gente se lamenta, según Lawrence, de que quiera que sean «salvajes», pero las plantas que florecen en su vulgar tallo no son salvajes. Lawrence ha tenido una importante influencia sobre la actitud social que se ha desarrollado en los Estados Unidos desde la segunda Guerra Mundial y que puede ser descrita como desarrollo del freudianismo. Como el marxismo, del que, hasta cierto punto, es una réplica democrática, se trata de una actitud revolucionaria; pero, de modo distinto al marxismo, no impone obligaciones sociales específicas. El enemigo es aún el burgués; no el burgués en cuanto capitalista, sino en cuanto «cuadriculado», como representante de una moral represiva. El mismo Freud tenía pocas esperanzas de que la sociedad dejara algún día de ser una represiva estructura angustiosa; pero algunos de los pensamientos utópicos menos inhibidos proceden hoy de freudianos tales como Norman O. Brown *(Life Against Death)* y Herbert Marcuse *(Eros y civilización),* que nos urgen a tomar en cuenta, por lo menos, la posibilidad de una sociedad no represiva.

En literatura, algunas manifestaciones de este movimiento cuasi-freudiano, como los *beatniks,* están muy sujetos a convenciones; pero lo que nos interesa en este

momento es más bien la literatura de protesta, el tema del vagabundaje y la picaresca en Kerouac y Henry Miller, el culto a la violencia, de Mailer, la exploración de la droga y las perversiones, la lucha por una experiencia asocial directa que es palpablemente lo que simboliza el interés por el budismo Zen. La divisa de todo este conjunto es la del estornino de Sterne: «No puedo salir». Expresa la claustrofobia de los impulsos individuales y sexuales apresados por la alienada conciencia social que ha creado la civilización. Esto suena como si la literatura contemporánea de protesta fuera intensamente anti-utópica, y así lo es en muchos aspectos. Sin embargo, en su mayor parte es militante o «ludditamente» * pastoril; intenta deshacerse de la presa que en nosotros ha hecho un estilo de vida que ha sustituido la perspectiva del cuerpo humano por la de sus extensiones mecánicas; las del transporte y la planificación social y la publicidad, que se están volviendo ahora contra el cuerpo y estrangulándolo como las serpientes de Laocoonte.

Las grandes utopías clásicas derivaron su forma de las ciudades-Estados y, aunque imaginariamente, se consideraba que, como las ciudades-Estados, eran exactamente localizables en el espacio. Las utopías modernas derivan su forma de un patrón uniforme de civilización que se ha extendido por todo el mundo y, así, son pensadas como Estados mundiales, que se adueñan de todo el espacio disponible. Es claro que si ha de producirse un revivir de la imaginación utópica en el futuro próximo, no podrá ser volviendo a las utopías espaciales al viejo estilo. Las nuevas utopías tendrán que derivar su forma del mudable y disolvente movimiento de la sociedad, que gradualmente está sustituyendo a las localizaciones fijas de la vida. No serán ciudades racionales desplegadas por la dialéctica de un filósofo; estarán enraizadas en el cuerpo así como en la mente, en el inconsciente así como en el consciente, en las selvas y desiertos así como en las autopistas y edificios, en la cama así como en el simposium. ¿No reconoces —pregunta Sócrates en la *República*— que el peor de los hombres es aquel que manifiesta

* *Luddite* era llamado el miembro de una banda de mecánicos (1811-16) que levantó tumultos para destruir las máquinas. (Nota del T.)

cuando está despierto las características del hombre que se encuentra dormido? Pero las modernas utopías tendrán que dedicar alguna atención a la violenta sensualidad del soñador que no reconoce leyes; pues sus cimientos también deberán penetrar en el país de los sueños. Una localización fija en el espacio es «allí», y «allí» es la única respuesta para la pregunta espacial «¿dónde?». Utopía, de hecho y etimológicamente, es en ningún sitio; y cuando la sociedad que la busca para trascenderla está en todos los sitios, sólo puede encajar dentro de lo que queda: el invisible punto no espacial dentro del espacio. La pregunta «¿Dónde está Utopía?» equivale a la de «¿En qué parte está ninguna parte?» *. Y la respuesta es: «Aquí».

* El autor hace un intraducible juego de palabras entre *where* y *nowhere*, aludiendo, además, a la obra de William Morris, *News from Nowhere* [*Noticias de «Ninguna Parte»*]. (Nota del Traductor.)

9

LA REVELACION A EVA

Los sueños tienen gran importancia en la épica clásica, en la que pueden ser verdaderos o engañosos y pueden venirnos por la puerta de marfil o por la de cuerno. Una épica destinada a justificar los caminos de Dios para con los hombres tenía que tener un especial cuidado en su tratamiento de los sueños. En Homero, el mismo Zeus puede enviar un sueño engañoso así como uno verdadero; pero en el *Paraíso Perdido,* las dos puertas por donde nos vienen los verdaderos y los falsos deben estar tan apartadas como las mismas puertas del cielo y el infierno.

La creación de Adán está asociada con dos sueños: primero, el de los árboles del Paraíso; después, el de Eva. En ambos casos, Adán se despierta para encontrar que el sueño es verdad. Keats vio tardíamente en esos sueños un símbolo de la imaginación del poeta, el cual intenta convertir en realidad un mundo que puede ser entendido y vivido por los demás y que, por ello, es un poder plenamente creativo y no meramente subjetivo o fantástico. El sentido de Milton es diferente, pero no totalmente distinto. Los sueños de Adán son suscitados por el apetito en sus dos principales formas de necesidad de alimento y

amor sexual. En el estado anterior a la caída, el apetito es bueno, parte de la creación de Dios. Y lo que Adán llama «remedo de la Fantasía» se alinea junto a la razón. En resumen, Adán tiene lo que desea; el deseo, en el estado original, se encuentra plenamente satisfecho por un objeto apropiado a él. Los sueños de Eva, como los de Adán, están muy próximos a su experiencia en estado de vigilia y ayudan a mantener en ella el sentido del tiempo dentro de un mundo demasiado feliz para tener mucha historia: «Los trabajos de los días pasados o las mañanas que se esbozan en la proximidad» (V. 33). El sueño inspirado a Eva por Satán, en cambio, utiliza ese tipo de simbolismos que ahora consideramos típicos de los sueños. Puesto que ella aún no ha pecado, tal sueño sólo puede venirle de fuera, aunque, como al cristiano de Bunyan en el Valle de las Sombras, le turba la idea de que pudo haber venido de su propia mente. Está en lo cierto por una anticipación: a partir de la caída, los internos deseos que, por su naturaleza, son excesivos y nunca pueden tener satisfacción, echan raíces en nosotros y producen los fantásticos anhelos de plenitud inspirados por el deseo y la avaricia, los dos apetitos en su forma caída. Son el reflejo en nosotros de lo que Satán describe como (IV, 509-11)

> *el feroz deseo,*
> *No el último de nuestros muchos tormentos.*
> *Todavía insatisfecho.*

Después de la caída, Adán, plenamente despierto y consciente, recibe de Miguel su segunda revelación, la tremenda visión bíblica del futuro, que se extiende desde Caín hasta el Juicio Final, con la cual se cierra el gran poema. Desde la anterior revelación de Rafael, Eva se ha ausentado para oirla más adelante sólo de Adán. Pero ahora Adán es menos digno de confianza como transmisor de la revelación; mientras él está despierto para oír la revelación, Eva duerme, del mismo modo que Adán dormía cuando ella fue creada. Se nos llama la atención (XI, 369) sobre la pequeña simetría del esquema. Eva recibe sueños que son inspirados esta vez por Dios y no por Satán y que constituyen una revelación especí-

ficamente suya. Sabemos muy poco sobre esos sueños, salvo que su idea central es la derrota de la serpiente por un redentor descendiente de la soñadora.

El famoso —o notorio— verso del *Paraíso Perdido* (IV, 299) que se refiere a las relaciones entre Adán y Eva, «El, para Dios sólo, ella, para Dios en él», ilustra un problema central para la inteligencia del poema. Es el del lenguaje de analogía. La afirmación se refiere a Adán y Eva antes de la caída; por consiguiente, no es rigurosamente cierta de los hombres y mujeres tales como hoy los conocemos. La vida después del pecado ofrece cierta analogía con la vida anterior a él; y la analogía justifica la supremacía social de los hombres sobre las mujeres, que encontramos en la Biblia como algo que se da por supuesto desde el relato de la misma caída, en el Génesis (Gen. 3, 16; PL *, X, 195-6), hasta las normas de San Pablo para la Iglesia primitiva. Pero, obviamente, ninguno de los caídos hijos de Adán puede ser representante de Dios del modo como el Adán no caído pudo serlo. El ejemplo de Adán antes de la caída meramente hace más pesada la responsabilidad que recae sobre sus descendientes varones dignos de lo que debe consistir en una autoridad puramente espiritual. De modo semejante, el matrimonio monógamo brota en el mundo como una analogía de la humanidad caída con la unión, divinamente sancionada, de Adán y Eva; y de este modo se justifica el prejuicio en favor de la permanencia de todos los matrimonios. Pero para Milton, la prohibición total del divorcio equivale a ignorar el hecho de que la relación entre el matrimonio ordinario y el paradisíaco es sólo de analogía y que las realidades de la vida anterior a la caída eran ideales, no siempre alcanzables en este mundo.

La analogía también se extiende en otra dirección. La relación entre el hombre y la mujer simboliza o representa la relación entre el creador y la creatura. Dios habla de sí mismo como varón, y su revelación utiliza los términos de Padre e Hijo, aunque en muchos contextos —prescindiendo de la Encarnación— difícilmente podemos dar literalmente un sexo a la Divinidad. Pensamos en Dios primariamente como varón porque es el Crea-

* *Paradise Lost.*

dor; pensamos en la Naturaleza como hembra, no sólo por ser una madre de cuyo cuerpo hemos nacido nosotros, sino por ser criatura de Dios. Las almas humanas, incluyendo las de los varones, son simbólicamente hembras cuando se las considera como criaturas; las almas redimidas de hombres y mujeres, conscientes de su condición de criaturas, constituyen una Iglesia femenina o Esposa de Cristo. Entre los espíritus, caídos o no, el sexo no desempeña una función; pueden ser del que les plazca (I, 423-4). Pero en la vida humana, los sexos representan la polarización de la existencia humana entre Dios y la Naturaleza, creación y creatura. El hombre está colocado por encima de la mujer para recordarle el correcto lugar que en su vida deben ocupar respectivamente Dios y la Naturaleza. La sustancia —por así decir— de Adán está en Dios que lo creó; en sí mismo, y prescindiendo de Dios, sólo es una sombra de sí. De modo semejante, la sustancia de Eva está en Adán, como indica su formación a partir de la costilla. Separados o «alienados» (IX, 9) de Dios, nos colocamos en estado de soberbia. Este estado es subjetivo, y necesita un objeto, que normalmente es un ídolo, siendo la idolatría adoración de algo creado en lugar del creador. Para Adán, una vez apartado de Dios, el ídolo más inmediato es la caída Eva, la más hermosa de las criaturas; y para sus descendientes, la idolatría se convierte en un degradante culto de la mujer consistente en tomar a ésta —junto con la Madre Naturaleza, a la que, en este contexto, ella pertenece— como ser numinoso en lugar de un ser creado que ha de colocarse por debajo de los hombres en la cadena del ser. De otra parte, para Eva, la raíz de la idolatría es la auto-adoración. Nada malo hay en que admire su propia imagen en el agua; pero el episodio sugiere, también de un modo anticipado, la historia de Narciso, que se enamoró de su imagen, esto es, cambió su yo verdadero o divino por una sombra subjetiva. La dirección del caído Narciso es también la de Satán, como su «hija», Pecado, indica cuando le dice (II, 764-5):

Tu ser, en mí contemplando tu imagen perfecta,
Enamorado quedó.

Pero el hecho de que el hombre sea capaz de idolatría tiene relación con el papel peculiar del sexo en la vida humana. Los demonios no son, estrictamente hablando, idólatras; son ateos o fatalistas. Afirman que no fueron creados por Dios ni originados directamente a partir de la naturaleza; pero no encuentran ocasión de relacionar la naturaleza con algo femenino.

En la mitología clásica existe un simbolismo sexual que todo lo invade y que apunta al recuerdo borroso, por parte del hombre caído, de la relación entre Dios y su creación. El dios principal en esta mitología es un dios del cielo, de sexo masculino, Júpiter, de quien —según el contexto— puede hablar un poeta cristiano en términos que recuerdan al Dios del cristianismo, sin que ello resulte indecoroso. Pero el hecho de que Júpiter tenga una consorte que es, al mismo tiempo, su hermana —*et soror et coniunx,* como dice Virgilio— manifiesta que el Júpiter originario es, como Juno, un espíritu de la naturaleza deificado, no un creador cualitativamente distinto de su creación. El mito clásico, vagamente consciente de que un espíritu de la naturaleza, cuando se lo deifica, es un demonio, también afirmaba que su imperio era una usurpación, y que antes que él existió una edad dorada de Saturno y Rhea, en la que, como ingeniosamente sugiere Milton en *Il Penseroso* (23-6), las uniones incestuosas podían haber sido inocentes. El mito de la edad dorada nos acerca un paso más a la auténtica revelación del estado original del hombre. Un pasaje muy breve de la *Argonáutica,* recogido por Milton (X, 580-4), insinúa que Saturno y Rhea, a su vez, sucedieron a una pareja más nitiva aún, Ophion y Eurynome. La palabra Ophion, serpiente, indica que estamos aquí muy cerca de un genuino recuerdo de los verdaderos comienzos de la idolatría. Eurynome significa «de extendido imperio». La glosa de Milton, «quizá la Eva que extendió sus usurpaciones», es un poco enredosa, pero parece significar que el recuerdo de la Eva caída es para el pagano el origen del mito de una gran diosa madre de la que descendieron en último término todos los principios naturales que fueron deificados, aunque sus padres fueran los ángeles caídos.

La mitología clásica no distingue claramente creador y creatura, pero sí encierra un simbolismo sexual que,

como podíamos esperar, coloca al varón por encima de la hembra. El mismo Milton utiliza este simbolismo en contextos clásicos y cristianos. El principio masculino viene, en la naturaleza, asociado con el cielo, el sol, el viento o la lluvia. La parte específicamente femenina de la naturaleza es la tierra; y todas las imágenes de cavernas, laberintos y aguas que brotan de abajo recuerdan el proceso del nacimiento a partir de la matriz. Los árboles, los lugares umbríos y, más particularmente, las flores, son también femeninos, así como la luna, el cuerpo celeste más bajo. Las imágenes de laberintos o lugares fragosos vienen asociadas a veces con los ríos serpenteantes, a veces con una maraña de arbustos o árboles. Una selva tan espesa que el (masculino) cielo no puede entrar, como el «corpulento árbol impenetrable a las estrellas», de la *Arcadia,* puede ser un símbolo de la virginidad natural, la morada de Diana. La unión sexual del sol y la tierra es celebrada con gran exuberancia y vigor en las *Cinco Elegías,* de Milton, al comienzo de la primavera. En el *Paraíso Perdido,* Adán sonríe a Eva (IV, 499-501):

> *como Júpiter*
> *Sonríe a* Juno *cuando empapa las Nubes*
> *Que riegan las flores de* Mayo,

una alusión que coloca a Júpiter y Juno en la categoría de deificados espíritus de la naturaleza. De modo semejante, la voz de Adán llama a Eva «amorosa, como cuando *Céfiro* alienta sobre *Flora*» (V, 16).

También en el simbolismo bíblico la tierra o campo fértil se encuentra frecuentemente en una relación femenina con su gobernante o propietario, que representan lo que llama Milton «el sagrado contrato de unión y matrimonio entre el rey y su reino» viendo en este contexto a Carlos I, de Inglaterra, aunque más tarde lo ridiculizaría por considerar al parlamento como «sólo una hembra». La tierra de Israel es llamada por Isaías «casada» (Beulah), y la «morena pero hermosa» esposa del *Cantar de los Cantares* es asociada también a la tierra fértil gobernada por el rey Salomón. Cuando Adán despierta a Eva en el Libro V, se dirige a ella en lenguaje que prefigura (para el lector, recuerda) la alborada de la esposa

del *Cantar de los Cantares.* Es también este libro sagrado el que introduce la imagen del cuerpo femenino como huerto cerrado *(hortus conclusus),* que tiene una amplia vida posterior, tanto en lo religioso como en lo poético. No nos sorprende encontrar que en el *Paraíso Perdido* se describe el jardín de Edén con imágenes femeninas, con su río que brota de la tierra y corre «Con enredoso engaño por pendientes sombras» (IV, 39), y donde una parra «gentilmente trepa», en una imagen que será luego asociada con la cabellera de Eva. La recién creada Eva despierta «Bajo una sombra (esto es, un árbol) de flores», y lo primero que ella ve es su imagen reflejada en un lago «De aguas que brotan de una Cueva» (IV, 450-4). El contraste con Adán despertando a la luz del sol e inspeccionando ante todo su propio cuerpo es claramente deliberado.

Las formas de los dos apetitos humanos son, después de la caída, el deseo y la avaricia; en un contexto más demoníaco se convierten en la violencia y el fraude, las dos armas de Satán. Este se encuentra incapaz de destruir el mundo por la fuerza. Dios despliega las escalas, símbolo del orden creado, en un lugar significativo del cielo, entre la Virgen de divina justicia y el escorpión; y Satán, capaz entonces como después en el *Paraíso Reconquistado,* de leer el futuro en la «Rúbrica Sideral» (PR *, IV, 393), no intenta la lucha. Las escalas prefiguran el posterior arcoiris, que garantiza la permanencia del orden natural después del diluvio. La única arma eficaz de Satán, por consiguiente, es el fraude; y el fraude origina un mal análogo al bien. El mayor bien de Eva es el conocimiento de Dios a través de Adán; Satán le ofrece el sueño de la adquisición del conocimiento y, eventualmente, la naturaleza divina, bajo la imagen de algo que repentinamente surge de la tierra hacia arriba, allí donde ella acaba de ser abandonada de modo igualmente repentino. Las sensaciones sexuales de flotar y caer, el ritmo orgásmico de todo el sueño, manifiestan que el simbolismo satánico es tan elocuente como su retórica. Este demoníaco surgir hacia arriba en dirección del cielo sugiere otras dos imágenes: el Complot de la Pólvo-

* *Paradise Regained.* (N. del T.)

ra ** y las luchas de los rebeldes titanes encerrados bajo los volcanes en erupción. Ambas imágenes entran en el *Paraíso Perdido.* Tenemos también el Limbo de las Vanidades, el turbión ascendente de quienes pretenden apoderarse del cielo por la fuerza o el engaño. Después del diluvio, cuando el hombre implanta sistemáticamente la idolatría, se edifica una imagen más sólida del orgullo satánico, la Torre de Babel.

Eva se levanta en el aire donde ve «La Tierra en infinita extensión, un amplio paisaje» (V, 88). Después, el aire se convierte en cuartel general de Satán, cosa de la que él ya se había percatado («en el aire, como nosotros», dice). Desde allí, se sugiere aún que ella puede, si quiere, alcanzar el cielo y ver lo que hacen los dioses. Ella parece estar simbólicamente en el punto, usualmente representado por la cumbre de una montaña bajo la luna, límite entre los mundos terrenal y celestial en el *Purgatorio,* de Dante, en *Mutabilite Cantoes,* en diversos poemas de Yeats y en otros lugares; pudo ser también la cumbre de la Torre de Babel, si tal punto hubiera sido alcanzado alguna vez. La imagen ascendente del sueño de Eva tiene un eco en la posterior elevación de Adán, que es arrebatado a una colina (XI, 378-80):

Del Paraíso la más alta, desde cuya cumbre
Se despliega en clara panorámica el Hemisferio
De la Tierra hasta donde la vista puede alcanzar

donde la visión de Miguel se le manifiesta. Eva se encuentra en este momento colocada en un nivel muy inferior para recibir sus sueños; nuevo ejemplo de la curiosa simetría antitética que invade todo el poema. La elevación de Adán, a su vez, es explícitamente comparada con el hecho de que Satán coloque a Cristo en la cumbre de una montaña en las tentaciones (aunque en el *Paraíso Reconquistado* la tentación culminante fue trasladada al pináculo del templo, según el orden de San Lucas). Podemos comprender el lazo existente entre la tentación de Satán a Eva y a Cristo; pero, ¿por qué el designio puramente benevolente de Dios de conceder el conocimiento

** Alusión al complot del 5 de noviembre de 1605 para volar el Parlamento. (N. del T.)

profético a Adán había de quedar incluido en el mismo complejo de imágenes?

La razón es que Satán no es el único que puede construir analogías. Dios frustra continuamente a Satán convirtiendo en bien lo que él pretendía como mal.

El nuevo conocimiento que Adán adquiere del bien y del mal, «es decir, el conocimiento del bien a través del mal», queda colocado en su correcto contexto de la revelación de Dios al hombre, que más tarde es recopilado por la Biblia. Aun fuera del cristianismo actúa el mismo principio. La palabra «caída» es una metáfora espacial; ahora estamos «abajo» y cualquier esfuerzo por mejorarnos nos debe «elevar». Prescindiendo, por el momento, del cristianismo, en el mundo hay hombres buenos y malos; ambos desean «elevarse», y ambos tienen que partir del mismo punto. El malo no reconoce a Dios alguno, salvo que él mismo se considera su propio dios; y su vida es una estructura de orgullo como la Torre de Babel. El bueno —llamémosle buen pagano— reconoce la existencia de un bien que no es él mismo e intenta alcanzarlo. Un notable resultado de esta virtud imaginativa es la estructura de la poesía y filosofía clásicas, una natural y razonable analogía humana de la revelación. Por supuesto, no se trata, en sí misma, de una revelación o de algo que posea una autoridad inapelable; pero es un impresionante monumento, sin embargo, de la sabiduría que aún permanece implantada por Dios en la mente humana. Esta estructura es una especie de virtuosa Torre de Babel; en ella existe una considerable confusión de lenguas; pero representa al hombre soñando a su Creador y siguiendo el impulso de volver a El, lo cual es una parte radical de su naturaleza. Podemos llamarle la anábasis de Eros. El amor despierta en el alma, es atraído primero por objetos del sentido, y luego por elementos más abstractos y conceptuales, hasta que empieza a acercarse a Dios. Una vez que el cristianismo aparece en el mundo, esta estructura analógica del amor no es abolida, sino que se convierte en suplemento de su revelación. Como tal, constituye la base imaginativa de una gran parte de la poesía del mismo Milton, incluida la mayor parte de su primera poesía. Una versión pedagógica de ello es

el modelo de plan ideal de educación, según el criterio de Milton.

La parte inferior de esta estructura analógica está compuesta por la mitología clásica. Los mitos clásicos, las fábulas paganas, son sueños casi al pie de la letra, versiones borrosas y distorsionadas, creadas en parte por la memoria y en parte por la fantasía, de lo que la Biblia, según el criterio de Milton, presenta bastante más simplificado y claro. Son sueños del hombre como hijo de Eva más bien que como hijo de Adán; y están dominados por imágenes y personalidades femeninas. La Madre Naturaleza y, más particularmente, la Madre Tierra, se manifiestan como la gran *diva triformis,* la diosa de la luna, la selva y el mundo inferior, todas ellas regiones femeninas, o como Venus, la diosa sexual que personifica al «Dios» (X, 145) en que se convierte Eva para Adán después de la caída. Venus tiene dos figuras masculinas subordinadas a ella: Eros y Adonis, los dioses del amor y la muerte, los polos del ciclo de la Madre Naturaleza. La imagen spenseriana de los Jardines de Adonis, con Venus presidiendo sobre su herido amante, aparece al final de *Como,* una especie de «Pietà» erótica del mismo modo que Venus con el niño Dios del Amor es una especie de Natividad erótica. Las flores del dios agonizante, la anémona y el jacinto particularmente, aparecen en las elegías latinas y también en *Naturam non pati senium,* como adornos de la tierra. El mismo Tammuz (Adonis), tanto en la *Oda a la Navidad* como en el *Paraíso Perdido,* es introducido como objeto de un culto femenino. La imagen de una madre ocultando o amortajando a un niño varón, como la Tierra oculta la simiente de la nueva vida, está asociada al Jardín del Edén con las alusiones a Amalthea ocultando a su «florido hijo», Dionysos, y a los príncipes abisinios en su prisión-Paraíso (IV, 275-80). Las imágenes femeninas del laberinto, la cueva, las flores, las sombras, la espesura y la noche iluminada por la luna participan de la oscuridad, el misterio, el extravío y escondrijo característicos de las religiones de la naturaleza sin la luz diurna de la revelación.

Es dentro de esta subterránea y ocultadora naturaleza femenina donde despierta la imagen del poeta. En *Ad patrem,* Milton habla de su poesía como de sueños en una

apartada cueva. En esta fase, el poeta se encuentra psicológicamente próximo al amante; y lo que ama, en primer término, es simplemente la sensual belleza y deleite de la naturaleza en general, como el narrador de la Primera y Séptima Elegías admira a todas las bellas muchachas que contempla en la calle. El poeta menor puede permanecer en esta fase de atracción descomprometida o temporalmente comprometida, jugando con Amarilis entre las sombras o enredándose en la cabellera de Neaera. Y notemos de nuevo el tema femenino de las palabras «sombra» y «enredo». Si el poeta-amante se vuelve más serio, puede caminar en una dirección correcta o equivocada. La dirección equivocada es la del convencional amor cortesano a base de la indiscutida obediencia a una señora de los pensamientos y la aceptación de las frustraciones que sus caprichos y esquiveces pueden producir. Milton manifiesta intensamente su desagrado ante este convencionalismo y se niega a escribir dentro de él; para él es la más pura expresión de «la afeminada blandenguería masculina» (XI, 634) que tolera que una mujer y, por consiguiente, la naturaleza creada que ella representa, gobierne sobre él. La dirección correcta, por supuesto, es el matrimonio, el amor conyugal que, en el *Paraíso Perdido,* se pone en contraste con la frustración del «hambriento amante» y los celos, que son «el infierno del amante ofendido» (IV, 769; V, 450). Es éste un estado racional en el que el hombre es normalmente el superior, y su prototipo en la mitología clásica es la unión amorosa y de las almas representada por la narración de Cupido y Psyche, de Apuleyo.

Una de las convenciones de la poesía del amor cortés es que el poeta, en un determinado momento, abandone el amor sensual y se torne a las formas de amor ideales filosóficas o religiosas. Milton, sin embargo, llama la atención por la prontitud con que se produce la ruptura. En su caso, del mismo modo que el hombre sigue ascendiendo en la escala de la naturaleza, el Adán que hay en su interior despierta y, progresivamente, domina al elemento de Eva. La actitud del hombre frente al mundo que le rodea se hace entonces menos sensual y más racional. Empieza a considerar la naturaleza menos como una madre o amante y más como un orden pretendido y creado

de un modo inteligente. La naturaleza empieza a ser menos representación de sí misma y más representación de la sabiduría de Dios que el hombre virtuoso busca. En los niveles superiores de la religión natural, tendemos a hacernos platónicos, a pensar en términos de un mundo inferior del cuerpo y otro superior del alma, que puede quedar liberado del mundo inferior como si se tratara de una cárcel. En los primeros poemas de Milton encontramos vuelos en el aire que pueden ser puramente demoníacos, como el sueño de Eva y, especialmente, en *In quintum Novembris,* o pueden ser símbolo del alma huyendo del cuerpo y buscando su elemento natural en un mundo superior, como ocurre en la elegía sobre el obispo Ely.

La parte inferior de la analogía de Eros es el mundo del sentido, donde la naturaleza, el mundo objetivo, aparece principalmente en imágenes femeninas ante los ojos del perceptor. De este modo, existen dos niveles naturales, aunque también hay diferentes modos de concebir esos dos niveles. Uno es el simple contraste físico entre el invierno y el verano. En este contexto, la naturaleza existe como movimiento físico entre la vida y la muerte. La tierra resucita para destilar sus tesoros de vida en la primavera cuando el sol la despierta, y se sumerge en el sueño durante el invierno. La imagen de Proserpina, empleando la mitad del año bajo tierra con su secreto amante y surgiendo sobre la tierra durante la otra mitad, aparece en el *Paraíso Perdido* como una penetrante anticipación de Eva, conducida desde su habitat natural del Edén al maldito desierto inferior. Aretusa, la ninfa del río subterráneo, que, en la siciliana tierra de Proserpina, brota con su amante Alfeo, es una imagen similar, que aparece tanto en *Arcades* como en *Lycidas.* En la *Oda a la Navidad,* la naturaleza ha detenido sus actividades sexuales, en parte por respeto a su creador y en parte porque está demasiado fría o, más bien, porque el sol está demasiado frío y la naturaleza reposa en una esterilidad que presupone inocencia.

Esos dos niveles de la naturaleza tienen una inflexión más conceptual en el *Paraíso Perdido* como nivel inferior del caos o del abismo —«La matriz de la Naturaleza y quizá su tumba» (II, 911)—, y un nivel superior de cos-

mos o creación propiamente dicha, que viene al ser después que el abismo fue fecundado por el masculino Espíritu de Dios, quien, en una imagen natural, podría quedar asociado con los pájaros o el viento. La diferencia en esta percepción de dos niveles naturales se relaciona con la diferencia entre dos puntos de vista sobre la muerte. Sensible y objetivamente, la muerte es aniquilación, vuelta al mundo inferior del caos; racionalmente, es la separación del cuerpo sensible que capacita al alma inmortal para vivir en un mundo apropiado a ella.

Cuando nos levantamos a una visión aún más penetrante de la naturaleza, sus dos niveles adoptan el aspecto platónico que acabamos de mencionar. En él tenemos un aspecto inferior, físico y sensible, y otro superior e intelectual: la naturaleza como objeto de atracción y la naturaleza como objeto pretendido o creatura. Las imágenes de esos dos niveles pueden ser llamadas la imagen «allegro» y la imagen «penseroso». La primera es la del Paraíso terrenal, como se expresa en las fábulas de los Campos Elíseos y de los Jardines de las Hespérides; la segunda es la de la música de las esferas, el sentido de un designio armonioso, que nos lleva a la intuición de que la naturaleza no está sólo ahí, como una madre se encuentra justamente ahí para su hijo pequeño, sino que ha sido colocada ahí inteligentemente y con un propósito definido por un poder superior a ella.

De este modo, el poeta se encuentra en la naturaleza en una situación más abarcadora que la que le pudiera haber revelado el cantar las alabanzas de las muchachas hermosas. Incluso en la poesía más sensual, el poeta siente que unos lazos tiran de él no sólo hacia la naturaleza, sino también hacia los ocultos poderes de ella, hacia lo que quiera que fuere que, en palabras de *Arcades*, puede «sujetar la vacilante naturaleza a la ley de la misma». En el poema a Salzilli, Milton habla de la canción del poeta como con poder de evitar los diluvios. Esta imagen del poeta como benévolo mago que controla la naturaleza mediante «el dulce imperio» de su canto y cuyo arquetipo es Orfeo. Esta imagen aparece con frecuencia en Shakespeare, especialmente en el *Sueño de una noche de verano* y en *La Tempestad* que, sospechamos, fueron las obras favoritas de *L'Allegro*. En esas dos comedias,

los espíritus de los elementos representan los poderes de la naturaleza que están unidos a la actividad humana. Milton no valora mucho, como los posteriores románticos, la metáfora del poeta como «creador», que participa de la actividad creadora de Dios al producir sus poemas; pero pudo haber comprendido con toda certeza lo que quiere decir Coleridge cuando habla del poeta como domador del caos. El poeta se identifica a sí mismo con el orden creado, con la ley de la voluble naturaleza contra la aniquilación en la que por sí misma la naturaleza se sumergería. La imagen de Salzilli, con sus afinidades a la magia y a la figura de Orfeo, se conecta así con la imagen de la permanencia del orden creado, que fue reafirmado después del diluvio y confirmado por el símbolo del arcoiris.

El poeta, si sigue rectamente su innato impulso para levantarse de la naturaleza a Dios, no buscará en ella algo numinoso; los así llamados dioses de la naturaleza son demonios. El espíritu elemental, como el Puck o el Ariel shakespearianos, es una imagen más correcta porque, aun cuando sea travieso o reluctante, puede ser sujetado al control racional. El poeta cristiano encuentra su identidad con la naturaleza no buscando dioses en ella, sino a través de un sentimiento de protección y seguridad en la naturaleza que, en último término, es un sentido de la providencia de Dios que se revela a través de aquélla. El símbolo de este oculto designio benéfico es el genio, ya sea del bosque, como en *Arcades*, o de las riberas, como en *Lycidas*. El Espíritu Servidor y Sabrina en *Como* son espíritus elementales que asumen este papel de genio benigno o demonio que guía por el mundo inferior. La imagen del genio es virgiliana; pero Milton apunta un origen más amplio en la *Apology for Smectymnuus* cuando habla de «haber leído en los filósofos paganos, que algunos pensaron que cualquiera que utilizara su oído para escuchar, pudo alguna vez oír delante de él, llamándole, la voz de su *Genio* guía, como indicándole el camino que a él corresponde seguir» *(Obras en Prosa*, I, 904). La canción del «Eco» de la Doncella en *Como* ayuda a resaltar esta identidad de la naturaleza humana y física como comunes creaturas de Dios.

El arte del poeta es de orden musical, en sentido pla-

tónico. El verso está estrechamente unido a la voz, y los poemas son descritos generalmente, en metáforas musicales, como cantados o tocados con un caramillo. La música que conocemos es un arte subordinado de la música verbal de la poesía, como indica Milton, entre paréntesis, en el *Paraíso Perdido:* «Porque es elocuencia del Alma, la Canción encanta al Sentido» (II, 556).

El curioso contexto de esta indicación —está hablando de las artes de los demonios en el infierno— nos recuerda que la analogía de Eros está, fuera del cristianismo, impregnada de inspiración demoníaca y enraizada en ella. Sin embargo, la mayor arte humana es la que más obviamente se convierte en alabanza de Dios; y en cuanto tal constituye parte de la respuesta al Creador de parte de la criatura que es lo que, simbólicamente, significa la palabra «armonía». La armonía incluye tanto la música de las esferas en la naturaleza como «Esa no turbada canción del puro asentir» en el cielo, a la que se alude, en *At a Solemn Music.*

Conforme el poeta avanza en la comprensión del sentido de su propio arte, cae en la cuenta de que éste no sólo se encuentra del lado del orden frente al caos, sino también del lado de la vida frente a la muerte. El supremo esfuerzo de Orfeo en cuanto poeta, no era hechizar a los árboles, sino hacer surgir a Eurídice desde el mundo inferior, y su fracaso representa la inadecuación del arte humano carente de ayudas (cfr. III, 17 ff.). En Shakespeare, Próspero proclama que su magia fue capaz de resucitar un muerto y la música del poeta es, al menos, «consentir» a un poder de dar vida: «Cosas muertas con un inspirado sentido capaz de penetrar». Las metáforas aquí utilizadas se extienden a la medicina. En el *Pericles* shakespeariano, un médico resucita a un muerto (o lo que equivale a él) mediante la música y, como Orfeo, Asclepio aparece frecuentemente en las elegías latinas de Milton (específicamente, por supuesto, la que versa sobre la muerte del vice-canciller que era médico). En la *Apology for Smectymnuus,* de nuevo habla Milton de lo que trae Comus en su copa, hablando de «una espesa poción intoxicante, que una cierta Bruja, por nombre corruptor de los amores, trae consigo» *(Obras en Prosa,* I, 892). El antídoto, una droga medicinal o hierba que conduce al

conocimiento y a la virtud, es mencionado en *Second Elegy* e interviene en *Como* como la misteriosa *haemony* *, que es comparada a la *moly* ** homérica. Los arquetipos bíblicos de la poción narcótica y de la *haemony* son, por supuesto, los frutos del árbol del conocimiento y del árbol de la vida, respectivamente.

Si podemos asociar el Espíritu Servidor con el músico Henry Lawes, puede que sea razonable asociar a su hermano pastor con el poeta Milton y ver en esa *haemony* algo estrechamente relacionado con el arte del poeta. La *haemony* es una planta oscura y pequeña que produce una flor en «otro país» *(Como* 630-3); y en *Lycidas* la imagen que no crece aquí, sino que produce sus flores en otro mundo, está asociada específicamente con el deseo de fama del poeta. En *Lycidas* se explica que la fama, el amor de la cual es un impulso tan poderoso que hace que el poeta «desprecie los placeres y viva diligentes días», no tiene nada que ver con la *fama* virgiliana o rumor, sino que es una réplica secular de lo que en la revelación cristiana es la esperanza de la inmortalidad. En el *Paraíso Perdido,* esta imagen de la flor exótica aparece en la forma de amaranto (III, 353), que representa la forma genuina de inmortalidad, y en un principio floreció junto al Arbol de la Vida.

Al escribir dentro de la analogía de Eros, el poeta está elaborando y especificando un sueño del hombre que no es el que Satán inspiró a Eva ni el que luego le inspiró Dios, sino algo intermedio: un sueño que versa sobre Dios basado en el conocimiento, posterior al pecado, del bien y del mal; en el cual, aunque quizá es primero el conocimiento del mal, también hay un gran conocimiento del bien y, en él, un gran y genuino placer. Por supuesto, este placer alcanza su más elocuente expresión en *L'Allegro* y en *Il Penseroso.* El tono de *L'Allegro* es pastoril, puesto que este género es el que expresa el sublime placer que hay en la simplificación de las propias necesidades y en la moderación de la sensualidad, de modo que la codicia y la voracidad se atenúen hasta quedar reducidas a sus formas correctas, «irreprochables pla-

* Palabra sin traducción posible. (N. del T.)

** Nombre griego de una hierba dotada de cualidades mágicas. (N. del T.)

ceres permitidos». Cuando cae la noche, nos sale al encuentro una esperada serie de imágenes: los espíritus de los elementos evocando a Puck y a la Reina Mab; a Himeneo, el espíritu del amor conyugal; a un músico erótico (lidio) expresamente descrito como una espesura o laberinto y, por último, a un mundo elisio. Es éste un mundo (129-30)

> *Cual lo sueñan juveniles poetas*
> *A la hechizada orilla de un arroyo*
> *En los atardeceres veraniegos.*

La palabra «hechizado» *, en contextos como el presente, tiene ordinariamente un sentido de presencias suaves que nos impulsan a asociar la Naturaleza con pronombres femeninos.

Las imágenes de *Il Penseroso* son todavía más explícitamente femeninas, desde las «sombras secretas» en las que nació la diosa de la Melancolía hasta el errar de la luna en el laberinto del cielo. También aquí el poeta es platónico; especula en torno al mundo habitado por las almas cuando quedan liberadas del cuerpo y en torno a los espíritus (95-6).

> *Cuyo poder excita el consentimiento*
> *Con el Planeta o bien con el Elemento.*

«Consentimiento» es también una metáfora musical, relacionada con la música que el «genio del bosque» envía al poeta que se oculta del «ojo deslumbrante del día» y duerme en el regazo de la naturaleza. La analogía de Eros se extiende (al menos en la convención poética de la que se parte), bastante antes de la época de Platón, a la vieja enseñanza del «Hermes tres veces grande», y continúa a través de las imágenes mágicas del romance renacentista y medieval; el lector moderno puede encontrar su continuación en Shelley y Yeats. Las imágenes religiosas también forman parte del sueño del «penseroso». Notemos, en primer lugar, que se trata de imágenes usuales de la «alta iglesia» —claustros, vidrieras, música de órgano, arquitectura gótica— y, en segundo

* *Haunted,* en el original. (N. del T.)

término, que son apreciadas sobre bases puramente estéticas. Los poetas no conformistas consideran que esas tendencias del cristianismo son parte de la analogía de Eros, que deben ser gozadas y valoradas en algunos contextos y condenadas en otros. La misma Melancolía es una monja; no una monja cristiana, por supuesto, sino una virgen vestal, una hija de Vesta.

Tanto ella como la Alegría arrebatan al poeta de ellas hasta las cumbres superiores de su soñada analogía del mundo. Alegría lo conduce al Paraíso Terrenal, unos Campos Elíseos en los que Orfeo yace soñando y donde puede ser despertado por la música que oye el poeta para completar la redención de Eurídice. El poema de la melancolía, que menciona de pasada a Orfeo, nos conduce a una ermita en la que el poeta aprende los secretos de la interna armonía de la naturaleza y alcanza «Algo como el acento profético» (174), esto es, una analogía estética de la experiencia religiosa. En esos poemas nos encontramos sustancialmente en el mismo cosmos que perfila el poeta en el poema *Vacation Exercise*, donde, en lenguaje singularmente anticipador del primer sueño de Eva, puede «ver desde dentro» el mundo de los dioses y llegar a descansar en el palacio de Alcino, cuyos jardines son otro prototipo del Paraíso Terrenal y donde la música o la poesía, una vez más, constituyen un laberinto erótico de «voluntarias cadenas y dulce cautividad» (35-52). Por supuesto, no es posible avanzar sin esfuerzo en esta ascensión de Eros. Cada hombre, dentro o fuera del cristianismo, se enfrenta en el mundo con un reto moral. No puede vivir simplemente en el plano amoral de las plantas y animales; tiene que encaminarse hacia abajo, al pecado, o hacia arriba, a la virtud. La Madre Naturaleza debe convertirse en último término en la diabólica hechicera Circe o Hécate, o bien convertirse en una especie de inspiración *ewigweibliche* como la Musa Urania o la Reina en *Arcades*. El primer verso de la defensa contra Circe es un argumento, porque la alianza de la naturaleza y la razón es la clave del hecho de que la Naturaleza sea un orden pretendido, una criatura de Dios. Como dice Milton, «aquellos expresan mejor la naturaleza, que en su vida menos se desvían de su segura guía, que puede ser llamada regenerada razón» *(Obras*

en Prosa, I, 874). Pero, en este mundo, la razón tiene un dominio limitado y el gran salto del ámbito de lo sensible al ámbito intelectual sólo puede ser el resultado de una revolución moral en el alma. Del mismo modo que el Edén fue el hogar del hombre sólo mientras no cayó, así también la naturaleza en su pureza, como orden creado por Dios y considerado bueno por El, sólo es perceptible para el puro; la percepción viene simbolizada por el hecho de oír la música de las esferas. De aquí se deduce la necesidad que el gran poeta tiene de pureza, principio que tiene una obvia personal aplicación al mismo Milton, que cualquiera que no fuese él hubiera encontrado embarazosa. Incluso en ese poema tan pasional que es la *First Elegy,* hay una referencia al *molu* que puede defender al joven poeta de los encantos de Circe; y en la *Sixth Elegy* hay una afirmación mucho más solemne del contraste entre el poeta que permanece en un nivel sensual, celebrando en sus canciones al vino y las mujeres, y el poeta que se convierte, siguiendo con una imagen clásica, en un augur o sacerdote de los dioses. El segundo tiene prescrita una rígida castidad; castidad que no es tanto una virtud como una especie de disciplina necesaria; como el entrenamiento de un atleta. Vemos que el impulso que hemos llamado Eros puede desarrollarse desde el amor sensual al amor de Dios, de modo que no quede en él nada de la sexualidad «erótica». Esto no es una paradoja para ningún conocedor de Platón, como bien comprendió Milton aunque la más completa exposición miltoniana del Eros platónico, en *Doctrina y disciplina del divorcio,* lo aplica principalmente al amor conyugal.

En el *Como,* la Doncella ha alcanzado el pináculo de la ascensión del Eros, y ha llegado hasta donde éste puede llegar como virtud natural. Su castidad es también virginidad, identificación que es tradicional en la magia y en el poema, pero en Milton indica la base no cristiana de esta imagen. En un poema explícitamente cristiano, la castidad no excluiría el matrimonio. En todo caso, la castidad de la Doncella la lleva desde el mundo sensible al de los ángeles, los cuales (456-62)

en claro sueño y solemne visión
Cosas dicen que oído grosero no puede escuchar
Si un trato frecuente con los habitantes del cielo
No empieza a bañar en su luz la carnal apariencia,
Este templo impoluto de la mente,
Y la transforma por grados en esencia del alma,
Hasta que toda ella se torna inmortal.

Se habla aquí de la inmortalidad en términos platónicos, como algo natural, la esencia del alma, en cuanto distinta del cuerpo mortal. Para Milton, esta concepción no es realmente cristiana, pero forma parte de la «divina filosofía» de los hermanos, que tiene afinidades herméticas, platónicas y neoplatónicas. Es claro que, en *Como*, Milton maneja convenciones poéticas y no doctrinas religiosas o hechos de la vida; pero aun así los grados superiores de la virtud no son alcanzados por la Doncella mediante sus solos esfuerzos; de aquí la guía providencial que le ofrece el Espíritu Servidor. Cuanto más se eleva uno hacia el Creador, tanto más claramente se revela el elemento demoníaco de la Naturaleza, su mancha por pecado y muerte. En *Como* ya no nos encontramos en el mundo de los «irreprochables placeres permitidos», en el que Baco engendró, en Venus, a Alegría; sino en un mundo de «grutas y cavernas erizadas de sombras horribles», en el que Baco ha engendrado en Circe, a Como. Las imágenes femeninas de la oscuridad, la selva, el laberinto, la luna, el encantamiento, el enredo, se encuentran aquí relacionadas, todas ellas, con Hécate y Circe así como con esa especie de degradación sensual que viene simbolizada por las bestias de Circe y por los emblemas sexuales portados por Como: la vara mágica y el cáliz o copa.

En *Como* el conflicto es, como todas las tentaciones de Milton, un conflicto dialéctico en el que las versiones genuinas y perversas de las mismas ideas quedan separadas. Como y sus secuaces proclaman «imitar el idéreo libro», y así, representar, entre otras cosas, la genuina imagen de la naturaleza. La Doncella es tentada por la sugestión de que la inocencia es al mismo tiempo amoral y natural, como demuestra la vida sexual de los

animales. La resistencia de la Doncella separa lo que es humanamente natural e inocente de lo que es su opuesto. Existe un paralelo estructural con *La Tempestad,* donde Próspero crea una sociedad humanamente natural a partir de lo que es arrojado a su isla. Su agente es Ariel, un espíritu natural pero no humano. En la nueva sociedad no hay lugar para Ariel, quien ha de ser dejado libre en su propio elemento. La Doncella, sin darse cuenta, ha estado haciendo uso, como de un protector suyo, del Espíritu Servidor, un espíritu elemental de las capas superiores del aire; y cuando queda liberada, el Espíritu Servidor, como Ariel, vuelve a su propio mundo. Ese mundo es la naturaleza en su forma pura y original, que no está simbolizada por las esferas celestiales del «penseroso» con las que sintoniza la Doncella, sino por las figuras «allegro» del Paraíso Terrenal, Cupido y Psyche, sus descendientes, Juventud y Gozo, y por los Jardines de Adonis. Repitamos que un punto básico de la ética de Milton es que cuando el hombre ha hecho todo lo que puede, Dios acepta lo que hace y fortalece el poder humano. Después que Jesús ha hecho, *quasi homo,* todo lo que puede, el poder de Dios lo capacita milagrosamente para resistir sobre el pináculo del templo; después que Sansón ha hecho todo lo que puede, el poder de Dios se apodera de su voluntad y lo envía al templo de los filisteos para su triunfal martirio. Sabrina representa un similar aumento de poder que se concede a la Doncella; y el poema se cierra con los inevitablemente exactos versos (1.021-2):

O si Virtud débil fuera,
A ella bajaría el cielo.

Un poema explícitamente cristiano, como la *Oda a la Navidad,* hubiera dado, naturalmente, una diferente orientación a sus imágenes. La *Oda a la Navidad* no trata de la «anábasis» de Eros, sino de la «katábasis» de Agape, el descenso del amor divino sobre el hombre[1]. Por con-

[1] Estas concepciones de Eros y Agape han sido tomadas, en último término, de *Agape and Eros,* por Bishop Nygren, trad. Hebert and Watson, 1932-39, pero están aplicadas de modo muy distinto.

siguiente las imágenes de *Como* aparecen aproximadamente en el orden inverso. Primero es la música de las esferas, en contrapunto con el canto de los ángeles —alabanza de Dios inconsciente y explícita, respectivamente—, después, una visión de la Naturaleza en su estado original anterior a la caída. Los verdaderos dioses, es decir, los ángeles y virtudes personificadas, forman parte de esta visión, como también la alusión a la «edad de oro». Astrea, diosa de la justicia, vuelve a la tierra «Rodeada del arcoiris»; el arcoiris, como la balanza, también es emblema de la justicia; constituyen ambos una imagen recurrente de la permanencia en el orden de la naturaleza. Por supuesto, la naturaleza caída se encuentra ahora llena de dioses falsos, la mayoría de los cuales adoptan tradicionalmente formas masculinas. Pero notamos que las imágenes femeninas reaparecen cada vez que se produce un sentimiento de tristeza o nostalgia por la pérdida del viejo orden. Nadie siente pena por la pérdida de Moloch, pero diferentes sentimientos se producen con respecto a las ninfas que «en la crepuscular sombra de los espesos matorrales lloran» (de nuevo las dos palabras temáticas) porque el Genio ha sido alejado de su «acostumbrada fuente y valle», porque las hadas han sido obligadas a abandonar su «laberinto amado de la luna», según la última frase asociada a los dioses y espíritus de la naturaleza. Finalmente llegamos a la Madre y al Hijo en sus formas genuinas, mientras que la femenina «más joven y doméstica estrella» tiene armónicos en parte de Psyche, la esposa de Eros, y en parte de las vírgenes prudentes. Notamos aquí, como en otras partes, que Milton no utiliza con frecuencia la palabra «*its*» (a pesar de lo cual aparece una vez en este poema), y la sustituye por «*his*» o por «*her*» *, lo cual equivale a dar a la imagen un género gramatical y, por consiguiente, a darle rasgos sexuales. Así se alude al infierno dándole el género femenino, lo cual indica quizá que es para Satán lo que la Iglesia es para Cristo: la sociedad cuyo guía es y en cuyo medio él vive.

* *Its, his* y *her* son, respectivamente, la forma neutra, masculina y femenina del pronombre y el adjetivo posesivos derivados del pronombre personal de tercera persona singular. (Nota del T.)

Es obvio que en Milton, como en la mayoría de los poetas cristianos, las mismas imágenes pueden ser utilizas en contextos inocentes o demoníacos, y que el tono depende en gran medida de que el tema sea o no implícita o explícitamente cristiano. Ya hemos encontrado este principio en *Il Penseroso* y en el *Genio,* que puede *ser* parte de la apoteosis de *Lycidas* o también puede ser parte de la comitiva de los falsos dioses en la *Oda a la Navidad.* Del mismo modo, el mundo de las hadas sugiere el libre juego de la imaginación de L'Allegro y las alusiones del mal satánico al final del primer libro del *Paraíso Perdido* y en *Como.* Otra imagen virgiliana y mágica de la hechicera que recita ensalmos a la luna puede ser utilizada en un contexto demoníaco en el *Paraíso Perdido,* donde la laboriosa luna se oculta ante los ensalmos de aquelarre, o bien puede ser utilizada con ánimo juguetón en el contexto de la convención poética de Eros, como ocurre en uno de los sonetos italianos *(Diodati, e te'l diro):*

E'l cantar che di mezzo l'hemispero
Traviar ben può la faticosa Luna.

En este contexto, la imagen es una analogía de la concepción de la armonía que desciende al caos y de él saca la creación, elemento éste tan nuclear en la visión miltoniana de la creación; dicha creación es el ejemplo primario de lo que hemos llamado «katabasis» de Agape. Está también en relación con una cantora, personaje en el cual Milton —cosa rara en él— hace uso de la imagen de Agape que desciende, pero poniéndolo en un contexto secular. La cantora Leonora, se insinúa, canta con la voz del espíritu de Dios, que baja, que impregna todas las cosas y que nos enseña, a través de ella, a habituarnos a la más sutil música de la inmortalidad.

Como pinta la victoria de la inocencia y la ayuda de Sabrina muestra que la inocencia de la Doncella ha sido reconocida por el Cielo. Es muy clara la analogía entre la aspersión de Sabrina sobre la Doncella y el rito del bautismo, introducción al mundo de la revelación. El *Paraíso Reconquistado* es un canto a la experiencia que comienza después del bautismo y al reconocimiento y, en térmi-

nos del simbolismo sexual, es la visión que un hombre tiene de los poderes existentes más allá de la naturaleza, no un sueño femenino de ellos. Dios hizo la naturaleza y es el auténtico poder que hay detrás de ella; pero la parte visible de la misma, la parte que corresponde a nuestros mortales cuerpos, ha sido usurpada por Satán. Cristo es, en nuestros términos, la encarnación de Agape, a quien presenta Satán la analogía de Eros como su propio dominio. Pues toda la cadena de los seres, hasta donde la vista alcanza, desde el caos hasta el hombre, incluidos los espíritus de los elementos, es de Satán o así lo proclama él (PR, IV, 200-3):

> El tributo que de los ángeles y hombres recibido,
> Tetrarcas del fuego y el aire, del agua y la tierra
> Naciones todas que a los cuatro vientos se derraman,
> Por Dios me proclaman, como también por el mundo
> [inferior.

La afirmación está considerablemente simplificada, pero es verdad que la analogía de Eros está impregnada de un elemento demoníaco y que la misión de Cristo es reconocer y rechazar tal elemento. En el *Paraíso Reconquistado,* Cristo, como el Guyon de Spencer a la cueva de Mammon, desciende a un mundo inferior, la naturaleza en su calidad de despliegue del mundo visible de Satán, donde, a diferencia de Proserpina, rehusa comer ni siquiera un grano de granada, rechazando hasta la última iota de él y estableciendo una completa ruptura con él en orden a crecer él mismo plenamente dentro de la tradición hebraica. Podemos decir, hablando desde el punto de vista de Milton, que porque él hizo así, el autor de L'Allegro y de *Il Penseroso* puede ser el más liberal y humano de los poetas; y la analogía de Eros está ahora puesta a salvo no sólo por la providencia de Dios, como en *Como,* sino también por el Evangelio.

Entramos primero en el desierto del reino de Satán, muy semejante al bosque endemoniado de *Como,* que es un «laberinto selvático» y «un intransitable desierto oscuro de hórridas sombras», parte del cual es también (PR, II, 296-7):

Al ojo Supersticioso, el hechizo
De los dioses y las ninfas del bosque.

La supresión de las imágenes sexuales está en relación con el hecho de que Satán comprueba la inutilidad de una tentación sexual en el caso de Jesús, cuando a ello le impulsaba Belial en un rapaz eco del *Cantar de los Cantares* (PR, II, 159-62):

Virgen Señora de suave,
Dulce don, más terrible cercanía,
Que hábil se repliega llevando tras sí
Corazones que entre sus redes prendió.

Satán siempre es falso, incluso cuando habla consigo mismo o con otros diablos, y su rechazo de la sugerencia de Belial significa que realmente la está adoptando, pero de una forma disfrazada y refinada. Su primer ataque principal, después del fracaso de la primera tentación, se dirige a los dos apetitos, del alimento y de la experiencia sexual. El énfasis recae sobre el primero por razones por razones obvias, pero el banquete que él convoca está servido por hermosas ninfas que recuerdan las «damiselas de ensueño que, en la anchurosa foresta, al encuentro salen» del romance medieval. Cuando Cristo rechaza una tentación después de otra, Satán se ve obligado a subir uno de los peldaños de Eros, y en las tentaciones de Parthia y de Roma pasa de la sensualidad pasiva a la activa. Las fuerzas de Parthia recuerdan al poeta de nuevo las damiselas de ensueño del romance, específicamente la Angélica de Boyardo y Ariosto, y la Visión del Emperador Tiberio apunta también a placeres más primordiales de los puramente administrativos. La respuesta de Jesús con su eco del «dorado cáliz» de la Gran Prostituta, que es el símbolo de los emperadores romanos perseguidores de la Iglesia, indica cuán claramente contempla el cáliz sexual de Como en el que Satán está ofreciendo (PR, IV, 116-19):

(Pues tengo entendido o acaso leí)
Sus vinos de Setia, Cales, Palermo,
Chios y Creta, *que apuran en copas*
De oro, cristal y mirrina, adornadas
Con gemas y con perlas.

Satán cae en la cuenta gradualmente, con creciente desprecio, de que Jesús no desea el sublimado erotismo del poder. Lo que entonces debe desear —supone él— es el tipo de sabiduría que Yeats llama propiedad de los muertos, una sabiduría que implica retirarse del mundo o lo que hoy podemos llamar una especie de vuelta al seno materno. Este deseo podía ser fácilmente satisfecho en la ciudad que se encuentra bajo el patronazgo de la virginal diosa de la sabiduría (PR, IV, 240-50):

> Atenas *griega, de las artes madre*
> *Y la elocuencia; de famosos cuna,*
> *Hospitalaria en su dulce retiro,*
> *Ciudad y afueras, moradas y calles;*
> *Mira allá los olivos de* Academo,
> *Do Platón se recoge y, en verano,*
> *El ave ática insistente gorgea;*
> *Donde el rumor de la abeja industriosa*
> *Convida a pensar; allá Iliso arrastra*
> *Murmurante corriente.*

Los armónicos de un *hortus conclusus* o refugio de tipo femenino son innegables, y todo el pasaje resuena como una débil parodia de *Il Penseroso*. Como de costumbre, Satán toma la correcta explicación de la actitud de Jesús en un sentido perverso. En la tentación, Jesús colma la ley en el desierto y se convierte en el verdadero Joshua el conquistador de la Tierra Prometida, que es también el femenino jardín de Edén (PR, I, 7). En la Pasión y Resurrección, Cristo colma las profecías que se hicieron a Adán; al vencer la tentación, colma el sueño de Eva. La Virgen María, la «segunda Eva», aparece muy destacada en el poema y la tipología de toda la tentación queda resumida, desde nuestro actual punto de vista, en el verso final: «A la madre, al privado hogar volvió.»

Podemos notar de pasada que Satán pervierte incluso los elementos auténticos de la civilización que expone a la vista. Lo que, para Milton, resultaba verdaderamente impresionante en la cultura griega era «la libertad de Grecia» (PL, X, 307) que Jerjes intentó sojuzgar. La filosofía de Platón y Sócrates fue un producto de la libertad y no, como Satán se las presenta, una huída del mundo o una

forma de quedar enredados en argumentos sofísticos. «La Ninfa de la Montaña, dulce Libertad» que aparece en *L'Allegro* es ciertamente la libertad en un contexto distinto, pero no es un tipo totalmente distinto de libertad. La tentación satánica de Atenas termina: «Leyes tales te harán rey consumado». Y la respuesta de Cristo termina: «Nuestra Ley mejor realeza nos da.» Chocan aquí dos concepciones de la ciropedia, de la educación y preparación de los príncipes. Una conduce a la concepción del rey como gobernante temporal que, si no es un tirano, podría ser rey-filósofo de los «altaneros burgomaestres» de Platón, en frase de Milton. El otro conduce a la figura de un rey gobernante espiritual o profeta, un heraldo de la libertad. Está implicado aquí un aspecto social y político de las imágenes analógicas y sexuales de Milton; un aspecto que aparece con relieve en las obras en prosa.

Al fin de la tentación, Jesús vuelve a casa de su madre; pero la abandona de nuevo para entregarse a los asuntos de su Padre cuando comienza su ministerio o trabajo en el mundo propiamente dicho. Aquí, el principio femenino que complementa a Jesús no es la madre, sino la redimida Esposa o Iglesia. Por consiguiente, es semánticamente peligroso para los cristianos pensar en términos de la Madre Iglesia: ello implica una regresión a la ley. «Pero notad, lectores —dice Milton— el asunto objetivo de esos prelados; hacen lo posible por inculcar profundamente en débiles y supersticiosas imaginaciones la espantosa noción de una madre, para, de este modo, poderlos llevar engañosamente a una ciega y sobreentendida obediencia a cuanto ellos decretan o dicen ser adecuado» *(Obras en Prosa,* I, 727-8). Los cristianos deben considerar a su Iglesia como una esposa, una joven virgen aún bajo tutela. «Porque de entre todas las edades y sexos, es la virgen la persona menos adecuada para quedar abandonada a una educación incierta y arbitraria... Del mismo modo, puesto que la Iglesia guarda la misma semejanza, no habrá razón para pensar que debiera quedar destituida de un cuidado tan necesario y adecuado como es la instrucción» *(Obras en Prosa,* I, 755). Esto último significa que la relación entre Cristo y la Iglesia debiera ser precisamente la relación entre Adán y Eva antes de la caída. La idea es paulina, pero la interpretación implicada

es, por supuesto, la de un protestante de izquierdas. La Palabra, el principio masculino, será la «norma absoluta»; la Iglesia sólo ha de murmurar un «obedezco y no discuto». La Iglesia autónoma, que pregona poseer ella misma la âutoridad de enseñar la Palabra, se encuentra en la postura de la esposa infiel o de la ramera identificada con Israel y, consecuentemente, denunciada por los profetas o también en la postura de un simulacro de Iglesia fabricado por el hombre «cual la mítica Helena raptada por los aires».

De modo semejante, la sociedad se encuentra en una relación de tipo femenino con respecto al profeta, el hombre de la Palabra, el poseedor de la autoridad espiritual de Adán. Dalila, como la mujer de Job, representa la amenaza de las fuerzas de la inercia social y el hábito contra la voz de la genuina jefatura o profecía. Hay en la Biblia dos grados de femenino recalcitrar: Israel como la desobediente ramera de Oseas y Ezequiel, que puede ser perdonada y llevada al arrepentimiento y que, en la tradición cristiana, viene representada por María Magdalena, y la Gran Prostituta, la forma definitiva de la apostasía, la filistea Dalila. Corresponden, respectivamente, a la caída Eva y a su demoníaca sombra en la naturaleza, el aspecto de ella que tentó a Adán para que cayera también. Vemos aquí la relevancia que en Milton tiene el tema del divorcio para sus imágenes sexuales. No nos interesan aquí los argumentos miltonianos en pro de dicha institución; pero, más allá de los argumentos, existe una más amplia estructura simbólica en la que la esposa insoportable es símbolo de la costumbre y el error en que se enreda el profeta. Adán pudo haber evitado su caída sólo con «divorciarse» de Eva antes que ella hubiera caído y antes que Jesús pueda volver a casa de su madre tiene que llevar a cabo plenamente un paralelo divorcio de toda la caída sociedad humana, que, por supuesto, para Adán constaba tan sólo de Eva. Al ser este divorcio de Cristo una nueva creación del hombre, repite la creación original, «cuando, a la orden de separación, por primera vez surgió del caos el mundo y no puede ser de nuevo restaurado de la confusión si no es mediante la separación de los desavenidos consortes» *(Obras en Prosa,* II, 273.)

Una contrapartida secular al simbolismo de la Pala-

bra y la Iglesia aparece también en prosa. Así, leemos de «hombres encantados con la copa circeana de la servidumbre», y las espesuras, laberintos y guaridas, sean del razonamiento o de la acción, tienen con frecuencia la latente sugerencia de una hechicera que estorba la libertad de un guerrero cristiano. De otra parte, la Verdad es frecuentemente personificada en la prosa en términos que recuerdan la inocente y desnuda Eva. Verdad y Justicia, tan estrechamente asociadas en la *Oda de la Navidad*, son explícitamente identificadas en *Eikonoklastes*. Para Milton, la verdad es existencial; en último término, es una persona y no un principio o una visión racional. De aquí que Verdad sea también Astrea, representada por la Virgen del zodíaco, ya mencionada, flanqueada por los platillos de la balanza que simboliza la justicia en su contexto del poder creativo y ordenador de Dios. La visión de Verdad en *Areopagitica* y en otros lugares resulta así estrechamente asociada con la contemplación de la armonía de la naturaleza creada en *Como* y en *At a Solemn Music*. Ambos aspectos de Verdad nos elevan a Sabiduría, personificada en la Biblia como la hija del Creador, que jugaba delante de El [2] cuando era ordenado el mundo, y el exacto reverso de Atenea, la virgen madre de Atenas, a la cual Jesús tiene que abandonar antes de que pueda volver al hogar de la genuina virgen madre. Si no la hubiera abandonado, ella hubiera podido volver a Pecado, la hija que nació de Satán, del mismo modo que se dice que Atenea nació de Zeus. Pecado es descrita con imagen serpentina, como la cabeza de Gorgona sobre el escudo de Atenea. Parece extraño que esta imagen pueda representar un auténtico ideal en el contexto de *Como*, pero así es.

Lo que hemos estado buscando en las imágenes de Milton, es un particular modo de relacionar las dos grandes estructuras mitológicas sobre las que se funda la literatura de nuestras dos tradiciones, occidental y del Cercano Oriente. Una estructura está dominada por el dios-padre masculino, resalta el orden racional en la naturaleza y la considera como un artefacto, algo que ha sido planeado y construido. La otra se centra en una diosa-madre,

[2] Proverbios, 8, 30; *P. L.* VII, 10.

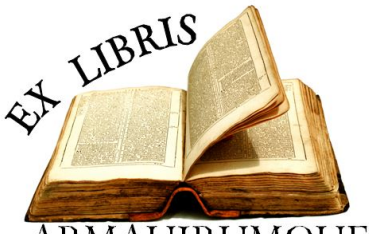
perennemente renovando el misterio del nacimiento en el acto del amor. El mito del dios-padre subordina el principio femenino, convirtiéndolo en Verdad o Sabiduría, que desempeñan el papel de hija; el mito de la diosa-madre subordina el principio masculino convirtiéndolo en el dios agonizante que representa al hijo-amante-víctima. La mitología masculina fue dominante desde el comienzo de la Era Cristiana hasta el Romanticismo. En la Edad Media y en el Renacimiento, su rival fue incorporado en el culto de Venus-Eros propio de la convención del amor cortés. Tras los comienzos del amor romántico, el mito centrado en la madre ganó terreno. El mito del padre es intrínsecamente conservador; el otro es más naturalmente revolucionario, y en énfasis revolucionario de Milton muestra lo cerca que se encuentra de la mitología del Romanticismo y sus últimos subproductos, los mitos revolucionarios, eróticos, prometéicos y dionisíacos de Freud, Marx y Nietzsche. El mito del artefacto ha declinado durante los dos últimos siglos, en parte porque muchos de sus elementos centrales empezaron a ser considerados ficciones; es interesante ver cómo esos elementos los representa Milton mediante símbolos que son captados como ficciones —como la música de las esferas— o bien son presentados como posibles ficciones, como es el caso del cosmos ptoloméico.

Por supuesto, Milton aceptaba el mito del artefacto como primario, junto con las ideas tradicionales acerca de la subordinación del mito sexual a aquél otro. Pero también fue un poeta que supo entender las reclamaciones que ambos dirigían a la imaginación. El mito del padre- dios encierra en su interior un principio moral: presupone un creador con un plan A, inteligente e intencional, para la creación del hombre, que, después de la caída de Adán, pasa a convertirse en un plan B, igualmente bien concebido, para su salvación. El mito de la diosa-madre sólo tiene principios morales muy ambiguos: expresa un deseo incondicionado, el cual, bien sea como tal o bien sea en forma de resentimiento —que es su forma frustrada—, puede orientarse en cualquier dirección y adoptando cualquier forma. Teóricamente, como hemos dicho, el sueño de Eva queda cumplido en el momento en que Cristo es conducido por Satán —igual que lo fue-

ra ella— a una alta cumbre y después es abandonado en su caída, siendo sostenido por el poder de Dios mientras Satán, en cambio, cae. Pero Eva mostró, incluso en su estado anterior a la caída, una desconcertante capacidad de pensar y desear por cuenta propia: incluso de tener resentimientos por cuenta propia, de llegar a sus propias conclusiones independientemente de la superior inteligencia de Adán. Esta tendencia la había conducido a separarse de Adán y a caer bajo el influjo satánico. Dios, que la hizo como era, sin embargo la mantuvo separada y quizá la dejó soñar, más o menos, por sus propios caminos: Miguel sugiere que él sólo establece la atmósfera general (XII, 595-6):

> *También la calmé con benignos sueños*
> *Que anuncian bienes*

y la propia narración de Eva es más vaga aún. Es significativo que la revelación a Adán sea tan completa, tan explícita y abarque la mayor parte de dos libros, mientras que a la revelación hecha a Eva se alude tan breve e incluso tan evasivamente. Cuando despierta el padre de la humanidad, sigue el plan maestro de la salvación de Dios, tal como había sido expuesto ante sus ojos, escena por escena, y se aviene a la justicia, sabiduría y cordura que en él hay incorporadas. Se supone que nosotros quedaremos de modo semejante convictos y confesos; pero, si la clara luz de la razón queda alguna vez empañada por una pasión o emoción que no esté tan segura de su objeto, podemos recordar que, bastante por debajo de este sutil pináculo de la visión racional, yace una madre humillada que sueña la venganza de su poderoso hijo.



10

EL CAMINO DEL EXCESO

Me resultará más fácil comenzar por una referencia personal. Mi primer importante trabajo universitario fue un intento de llegar a una explicación unitaria de los libros proféticos de Blake. Esos poemas son de conformación mítica. Tuve que estudiar algo acerca de los mitos para poder escribir sobre dichos poemas. De este modo descubrí, después que el libro fuera publicado, que yo pertenecía a una escuela de «crítica mítica», de la cual no había oído hablar antes. Mi segundo esfuerzo, realizado diez años después, era un intento de explicación unitaria de la teoría de la crítica literaria; en ella, nuevamente el mito tenía un lugar prominente. Para mí, el paso de un tema al otro resultaba inevitable; y era obvio para todos los lectores de ambos libros que mis ideas críticas procedían de Blake. Sin embargo, no llegué a caer en la cuenta de la inmensa medida en que el segundo libro estaba embrionariamente contenido en el primero hasta que recientemente leí de arriba abajo *Fearful Symmetry*, por primera vez en quince años, con objeto de escribir un prefacio para una nueva edición de bolsillo. Quizá parezca interesante examinar lo que hasta ahora ha sido una mera suposición: los auténticos lazos que unen el

estudio de Blake con mi teoría de la crítica. Al menos, el asunto me interesa a mí; y éste viene a ser el único motivo genuino descubierto hasta el presente para abordar cualquier investigación.

Blake es uno de los poetas que creen que, como dice Wallace Stevens, el único tema de la poesía es la misma poesía; y que escribir un poema es en sí mismo escribir una teoría de la poesía. Es de interés para el crítico, porque este autor suprime las barreras entre poesía y crítica. Define la más grande poesía «como alegoría dirigida a los poderes intelectuales», y sostiene la práctica de no ser demasiado explícito sobre la base de que ello «despierta la capacidad de obrar». Su lenguaje en las últimas profecías es casi deliberadamente coloquial y «no poético», como si pretendiera que su poesía fuera también una obra de crítica, exactamente del mismo modo que esperaba que la reacción del crítico fuera también de tipo creativo. Comprendió a su manera el principio, después formulado por Arnold, de que la poesía es una crítica de la vida y una inflexible crítica. Para él, el artista muestra una cierta manera de vivir; su deseo no es ser apreciado o admirado, sino transferir a los demás la energía y el hábito imaginativo de su mente. La principal tarea de la crítica es la enseñanza; y, para Blake, la enseñanza no puede separarse de la creación.

Sus afirmaciones sobre el arte son lo suficientemente extremosas como para dejar claro que está exigiendo un cierto tipo de adaptación mental para admitirlas. Uno de los aforismos de Laocoonte dice: «Un poeta, un pintor, un músico, un arquitecto: el hombre o mujer que no es alguna de esas cosas no es cristiano». Si reaccionamos en función de lo que ordinariamente asociamos a las palabras utilizadas, el aforismo parecería —como pretendía Blake— procedente de alguien en las últimas fases de la paranoia. Blake tiene una desacostumbrada facultad de expresar sus principales creencias en esta forma burlonamente paranoica y, por consiguiente, equivocaba deliberadamente a los lectores que creían que estaba loco y no caían en la cuenta de que eran ellos los que utilizaban el idioma de modo inadecuado. Así, cuando el Demonio dice en *Las bodas del Cielo y el Infierno:* «Aquellos que envidian o calumnian a los grandes hombres odian a Dios;

pues no existe otro Dios», nuestra habitual inteligencia de la frase «grandes hombres» convierte la afirmación en algo que, comparativamente, hace que Carlyle, en sus peores pasajes, nos parezca un sabio y prudente pensador. Sin embargo, cuando leemos en el *Descriptive Catalogue,* que el Párroco de Chaucer es «de acuerdo con la definición de Cristo, el hombre más grande de su época», empezamos a preguntarnos si este paradójico Demonio huele realmente a azufre. De modo semejante, la igualación que hace Blake entre las artes y el cristianismo implica, primero, que su concepción del arte incluye bastante más de lo que ordinariamente asociamos a él; y, segundo, que excluye muchas cosas que con él asociamos. Blake llama obra de arte a lo que una terminología más convencional llamaría obra de caridad; al mismo tiempo, la pintura de un autor como Reynolds no es para él mala pintura, sino anti-pintura. Ya estemos de acuerdo o incluso simpaticemos con la postura de Blake, lo cierto es que sus afirmaciones implican una teoría de la crítica; y esta teoría es la que vamos a examinar.

Un rasgo de las profecías de Blake que llama la atención a todos los lectores es la gradual eliminación de todo aquello que parezca movimiento narrativo, especialmente en los dos últimos poemas, *Milton* y *Jerusalén.* que constituyen el clímax de esta parte de su obra. El siguiente pasaje aparece en la Lámina 71 de *Jerusalén:*

Arriba es Dentro, que todo en Eternidad trasluce:
Circunferencia, dentro; Fuera, el Egoísta Centro,
Y la Circunferencia se extiende hacia la Eternidad,
Y el Centro tiene Eternos Estados, que ahora exploramos.

Aún conservo la copia de Blake que usé en mis tiempos de universitario, y veo en el margen inferior, junto a este pasaje, la siguiente notación mía: «Algo se mueve, de algún modo». Pero aun aquello era más una expresión de deseo que un juicio crítico razonado. Esta forma de escribir sin demasiada sujeción a un plan ha sido estudiada por otros muchos críticos, especialmente por Hughkenner y Marshall McIuhan, quien la llama «paisaje mental» y atribuye su invención a los *simbolistas* franceses.

Pero en Blake, no sólo tenemos la técnica casi completa, sino un modo más completo de presentarla.

Si leemos *Milton* y *Jerusalén* como Blake pretendía que fueran leídos, no lo haremos de ningún modo en un sentido convencional. Nos asombraremos ante una secuencia de láminas, la mayoría de ellas con dibujo. Por supuesto, podemos pensar que una secuencia de láminas ilustradas puede ser una forma insoportablemente pesada y un método impropio de presentar un largo poema en el que el principal interés era el narrativo. Los largos poemas de otros autores que Blake ilustró, como *Las noches*, de Young, y *La tumba*, de Blair, son poemas meditativos en los que, aun sin la ayuda de Blake, es esperable que la atención del lector se aparte del texto con mucha frecuencia y se remonte o se sumerja en sus propias meditaciones, que cualquier de las dos metáforas es correcta, aunque quizá sea más exacto decir divague. No cabe duda de que el desarrollo de la técnica de grabado de Blake tiene mucho que ver con la falta de plan de los poemas ilustrados. Notemos que los tres poemas de este autor en los que el sentido del movimiento narrativo es más fuerte —*Tiriel, La Revolución francesa, Los cuatro Zoas*— nunca fueron ilustrados. Notemos también que la ilustración de una lámina frecuentemente no corresponde al texto de la misma y que en una copia de *Jerusalén* el orden de las láminas correspondientes a la Parte Segunda es ligeramente distinto. La eliminación del movimiento narrativo es un elemento claramente central de la estructura de esos poemas, y el artificio de una secuencia de láminas es coherente con todo el esquema y no un mero accidente.

El tema de *Milton* es un instante de iluminación en la mente del poeta; un instante que, como los momentos de recognición en Proust, lo unen con una serie de momentos anteriores que se extienden en el pasado hasta la creación del mundo. Proust se vio llevado a contemplar los hombres como gigantes en el tiempo; pero para Blake, sólo existe un gigante, Albión, cuyo sueño es el tiempo. Para Blake en *Milton*, como para Eliot en *Little Gidding*, la historia es un cañamazo de momentos atemporales. El texto de *Milton* pretende, por así decir, presentar el contexto del momento de inspiración como un

único y simultáneo esquema de aprehensión. De aquí que no adopte una forma narrativa, sino que retroceda espacialmente, como si dijeramos, a partir de este momento. *Jerusalén* es concebido como una pintura del Juicio Final que se extiende desde el cielo hasta el infierno y está lleno de imágenes y alusiones. También aquí se pretende que todo lo que se dice en el texto encaje de algún modo en este esquema conceptual simultáneo, y no crear una narrativa lineal. Si alguna vez tuviera un despacho suficientemente amplio, enmarcaría y colgaría alrededor de las paredes las cien láminas de mi reproducción de *Jerusalén* de modo que la portada quedara entre la segunda y la última lámina. Esto sería presentar *Jerusalén* como la pensó Blake, simbolizando aquel estado mental en el que el mismo poeta pudo decir: «Veo el Pasado, Presente y Futuro simultáneamente existiendo Delante de mí». En los grabados, todavía anteriores, de Job, la técnica de colocar las palabras dentro de unidades pictóricas es, por supuesto, mucho más evidente.

Muchas formas de literatura, incluido el teatro, la ficción y la poesía ética y narrativa, son tributarias de un movimiento narrativo en un sentido específico. Esto es, su atractivo depende de la participación del lector o espectador en el relato, según avanza en el tiempo. Es la continuidad la que nos hace volver la página en una novela o permanecer sentados en el teatro. Pero siempre hay en esa continuidad una especie de ilusión que el lector o el espectador ponen. Podemos seguir leyendo una novela o presenciando una obra de teatro «para ver en qué acaba aquello». Pero tan pronto como lo sabemos y cesa el encanto, tendemos a olvidar la continuidad, el elemento que verdaderamente nos permitía participar en la novela o trama. Recordar el argumento de algo parece desacostumbradamente difícil. Cualquiera de los que me escuchan está familiarizado con muchos relatos literarios; incluso podría dar una conferencia sobre ellos casi sin previo aviso; sin embargo, no podría hacer una exposición consecutiva de lo que en ellos ocurre, del mismo modo que el celo evangélico del héroe de *El camino de la carne* no fue suficiente para recordar el relato de la resurrección de Cristo según el Evangelio de San Juan. Por otra parte, tampoco parece que haya que deplorarlo de

un modo particular. Del mismo modo que el retruécano es la forma inferior del ingenio, así también se acepta ordinariamente entre las personas inteligentes, entre las que nos contamos, que resumir un esquema es la forma inferior de crítica.

He tratado esta cuestión en otro lugar y aquí sólo puedo ofrecer los puntos principales. En literatura, los elementos narrativos pueden ser contemplados también como tema, y el tema *es* elemento narrativo; pero visto en una unidad simultánea. En la narrativa, llegados a un determinado punto, el que Aristóteles llama *anagnorisis* o reconocimiento, el sentido de una continuidad lineal o participación en la acción cambia de perspectiva y lo que a partir de ese momento contemplamos es un esquema total o estructura unificadora. En los relatos policíacos, cuando descubrimos quién lo hizo —también en determinados tipos de comedias o novelas que dependen de lo que ahora llamamos «trucos», como en el *Epiceno*, de Jonson— el punto de *anagnorisis* es la revelación de algo que antes constituía un misterio. En tales obras la palabra aristotélica *anagnorisis* podría traducirse mejor por «descubrimiento». Pero en la mayoría de las obras literarias serias, y más particularmente en la épica y en la tragedia, la mejor traducción es «reconocimiento». El lector conoce ya lo que está a punto de ocurrir, pero desea ver —o, mejor, participar en— la terminación del diseño.

Así, el fin de la lectura o audición es el comienzo de la comprensión crítica y nada de lo que llamamos con ese nombre puede comenzar hasta que todo el conjunto de lo que dicha crítica intenta comprender no le ha sido puesto por delante. La participación en la continuidad de la narración conduce al reconocimiento del tema, que *es* la narración vista en su bosquejo total. Como decimos, este tema es aquello en torno a lo cual ha girado todo el relato; el punto desde el que está narrado. Cuando hemos alcanzado el fin de la participación, se convierte en centro de nuestra atención crítica. Después de lo cual, los elementos narrativos se reagrupan de un nuevo modo. Determinados fragmentos especialmente vívidos de las caracterizaciones o escenas de excepcional intensidad se destacan en el centro de nuestro recuerdo. Esta recons-

trucción y reagrupamiento de los elementos en nuestra respuesta crítica a la narración continúa más o menos inconscientemente; pero el hecho de que continúe es lo que hace tan difícil recordar el argumento.

Así, hay dos clases de reacciones ante una obra literaria, especialmente de tipo narrativo. La primera es una especie de reacción participativa en el tiempo, que avanza como un bailarín, a medida que lo hace el ritmo de la continuidad. Es típicamente una reacción acrítica o, con más exactitud, pre-crítica. Estrictamente hablando, no podemos comenzar a hacer crítica hasta que no hemos terminado de escuchar al autor, a no ser que sea un pelma, en cuyo caso la respuesta crítica comienza prematuramente y, como suele decirse, somos incapaces de terminar el libro. El segundo tipo de reacción es temática, distanciada, plenamente consciente; una reacción que ve y puede examinar la obra como un todo simultáneo. Puede ser un acto de comprensión, un juicio de valor o ambas cosas a un tiempo. Naturalmente, esos dos tipos de reacción vienen, en la práctica, más superpuestos de lo que aquí sugiero; pero la distinción entre ellos es bastante clara, y fundamental en la teoría de la crítica. Algunos críticos, incluidos los profesores Wimsatt y Beardsley, en *The Verbal Icon,* resaltan las deficiencias del «holismo» como teoría crítica; pero hemos de distinguir entre el «holismo» como teoría crítica y como principio heurístico.

Por supuesto, hay grandes diferencias de énfasis dentro de la misma literatura, según cuál sea el tipo de respuesta que al autor le interesa. En un polo de la ficción tenemos al puro narrador, cuyo único interés es el «suspense» y el ritmo de la narración, y que pudo no preocuparse de cuál fuera el sentido profundo de su historia, o el que el crítico pudiera encontrar después. La actitud de este narrador se expresa en el conocido prefacio de *Las aventuras de Huckleberry Finn:* «Las personas que intenten encontrar un motivo en este relato serán procesadas; las que intenten encontrar un argumento serán fusiladas». Motivo, moral y argumento se encuentran ciertamente en *Huckleberry Finn* pero el autor —al menos, eso dice— no quiere oír hablar de ello. Lo único que el narrador desea es captar la atención de su auditorio hasta el final.

Tan pronto como este final queda alcanzado, no tiene ulteriores intereses en ese auditorio. Puede que sea incluso hostil a la crítica o que adopte una actitud anti-intelectual frente a la literatura, temiendo que la crítica arruine el simple entretenimiento que él pretende. El poeta lírico, preocupado de expresar determinados sentimientos o emociones según las convenciones líricas de su época, adopta frecuentemente una actitud semejante, porque le resulta natural identificar sus convenciones y emociones literarias con sus «auténticas» emocines personales. Por esto, siente como que si el crítico encuentra algún significado a su obra más allá de la intensidad de esas emociones, deberá ser lo que el crítico quiere decir y no lo que quiere decir el autor. Las afirmaciones anti-críticas van ordinariamente destinadas a mantener al crítico en su propio terreno; pero la actitud que representan, si son genuinas, tiene un valor objetivo, y ayudan a la continuidad. Es la actitud que Schiller, en su tratado sobre *La poesía ingenua y sentimental,* llama ingenua, que incluye lo que expresa la palabra «*naïve*». Las cosas *obiter dicta* de los escritores ingenuos son frecuentemente repetidas, para consolación, por ese tipo de crítico que está empezando a sospechar que la crítica literaria es una disciplina más difícil de lo que él creía cuando se enfrascó en ella. Pero hoy ningún lector puede reaccionar ante una obra literaria con una completa o genuina *naïveté.* La reacción, por su misma naturaleza, pertenece a lo que Schiller llama sentimental y, por consiguiente, está hasta cierto punto involucrada en la crítica.

Si comparamos, por ejemplo, Malory con Spenser, podemos ver que el principal interés de Malory es narrar los relatos del «libro francés» que está utilizando. Parece saber que algunos de ellos, especialmente los relatos del Santo Grial, tienen resonancias que subsistirán en el lector mucho tiempo después que haya terminado de leer. Pero Malory no hace explícita alusión a ello ni sentimos que el mismo Malory, preocupado como estaba por el nervioso hábito de saquear las iglesias, pensara mucho por una reacción puramente crítica frente a su libro. Pero en el caso de Spenser es claro que la forma novelesca, la demanda del caballero que viaja a través de la oscura selva a la búsqueda de cierto siniestro villano que puede

ser obligado por él a que deje libre a cierta suplicante mujer, es meramente una proyección de lo que Spenser quiere realmente decir. Cuando dice, a final del Libro II de *La reina de las hadas:*

> *Ahora la hermosa figura de Templanza*
> *Clara, comienza a surgir*

es claro que tiene un interés temático en que parezca una visión plenamente estructurada de la visión de la templanza, que el lector puede contemplar de un solo golpe de vista, como si fuera una escultura. Esta visión simultánea se extiende sobre todo el poema, pues la templanza es sólo una de las virtudes que adornan al Príncipe Ideal y la presentación de la total forma de ese Príncipe es el molde temático en el que la enorme narración ha sido finalmente vertida. En Spenser, la estancia, especialmente el alejandrino final, tiene un papel bastante semejante al del dibujo grabado en Blake: deliberadamente distrae al lector de la narración y lo obliga a concentrarse en otra cosa.

En nuestros días, la prevalente actitud en el género de ficción es abrumadoramente temática. Incluso a partir de Dickens, frecuentemente palpamos que cuando el argumento consta de un conjunto de misterios poco aceptables que son revelados de un modo no convincente, se trata de algo superpuesto a la verdadera narración, que es más bien una sucesión de personajes. En nuestros días, el narrador nato se encuentra incluso en una zona más bien periférica a la literatura de ficción; en el mejor de los supuestos, es un caso fronterizo, como el de Somerset Maugham; el novelista serio es normalmente el que escribe no porque tenga alguna historia que contarnos, sino porque tiene un tema que ilustrar. Una razón de esta preferencia por lo temático es que el tono irónico resulta central en la literatura moderna. La función de la ironía, típicamente en la tragedia griega, es dar al auditorio una visión del propósito total, más clara que la que tienen los mismos actores. Así, la ironía crea un distanciamiento temático tan pronto como la obra lo permite y suministra una clave adicional para entender el sentido total.

Puede así existir, y normalmente existe, una especie de emocional comunión inducida en el lector o auditorio de la obra literaria, que obliga a seguirla hasta el final. El sentido de esa emoción inducida puede venir determinado por un relato que leemos hasta el final para ver en qué acaba. También puede venir por un cadencioso ritmo como el hexámetro dáctilo de Homero, cuyo majestuoso oleaje puede arrastrarnos incluso a través de los tediosos pasajes a los que se refiere Horacio. En la música notamos más claramente la eficacia que, para la continuidad, tiene el ritmo; especialmente en los movimientos rápidos. Recuerdo un chiste en el que se veía a un hombre cansado que, a lo largo del concierto, consultaba su programa y decía: «A Dios gracias, el próximo movimiento es *prestissimo molto ed appasionato*». Puede proceder también de las variaciones de intensidad de un estado de ánimo o emoción, efecto que se nota más claramente en la música y en la poesía lírica. Puede ser consecuencia del continuado sentido de verosimilitud en la ficción realística; una sensación que puede extenderse a la pintura realista, en la que el ojo va rápidamente de un detalle a otro. Todas estas respuestas de emociones inducidas son «ingenuas» o esencialmente pre-críticas.

Determinadas formas de arte pretenden también trasmitirnos lo más enfáticamente posible el proceso continuo de la creación. El boceto, por ejemplo, es frecuentemente más apreciado que la pintura terminada porque en él es más fuerte el sentido de proceso. Ejemplos más completos son el «taquismo» y la pintura-acción, la improvisación espontánea en el *swing*, el *jazz* y, más recientemente, la música electrónica, así como la poesía-acción, con frecuencia aplicada al jazz, los cuales evocan los fantasmas de aquellas primaverales sesiones masivas postuladas por anteriores críticos de la balada. Todas las formas de arte que insisten mucho en la espontaneidad continua parecen ofrecer gran resistencia a la crítica, e incluso a la enseñanza, que es el contexto natural de la crítica. El profesor Lord nos dice en *Singer of Tales* que la forma más continua de poesía, jamás ideada, la épica formalística, exige que el poeta sea analfabeto para que tenga éxito; y parece existir una inevitable afinidad entre la continuidad y la falta de reflexión.

Es esta continuidad la que constituye peculiarmente la aristotélica imitación de una acción. La propia atención queda completamente absorta en ello; ninguna otra obra de arte exige nuestra atención simultáneamente; de aquí procede la sensación de experiencia única y nueva, al menos como ideal (pues, evidentemente, una persona puede releer un libro o presenciar un drama conocido). Pero, como en el mundo de la acción real, no se puede participar y, al mismo tiempo, permanecer en actitud de espectador. En el mejor de los casos, se es lo que Wyndham Lewis llama «espectador ditirámbico». La desaprobación, por parte de Lewis, del espectador ditirámbico indica, por el contrario, un énfasis en la contemplación distanciada del conjunto de la obra de arte; y una contemplación tan extremadamente distanciada, que habla este autor de eliminar, en el conjunto de todas las artes, la sensación de un movimiento de participación lineal. No aclararía nada las ideas que estamos exponiendo traer a examen las enormemente confusas polémicas de Lewis sobre este asunto; pero tienen cierto interés como documentos insertos en una tradición que insistió firmemente en un enfoque visual y contemplativo del arte. Las profecías de Blake carentes de argumento, se encuentran —cosa un tanto inesperada— en una tradición similar, aunque de ningún modo idéntica.

Exactamente igual que la sensación de participación en el movimiento de la literatura es absorta, única y nueva, aislada de cualquier otra cosa, así también la sensación de contemplar todo un conjunto simultáneo tiende a colocar la obra literaria dentro de una especie de armazón o contexto. Existen diversos contextos de este tipo, ya indicados algunos de ellos. Uno es el alegórico, en el que el sentido o significado total de la obra literaria es contemplado en relación con otras formas de significado, como las ideas morales o los acontecimientos históricos. Algunas obras literarias, como *El viaje del peregrino,* son técnicamente alegorías, lo cual significa que esta explícita relación a un significado externo también forma parte de su continuidad. La mayor parte de las obras literarias no son alegóricas en este sentido técnico, pero mantienen con los acontecimiento históricos y las ideas morales una relación que se pone de mani-

fiesto en este tipo de crítica que llamamos normalmente comentario. Como he dicho en otro lugar, el comentario transforma en alegoría las obras sobre las que versa.

Notemos que Blake es un tanto ambiguo en su empleo del término «alegoría». En una carta a Butts dice: «Alegoría dirigida a los poderes Intelectuales... es Mi Definición de la Más Sublime Poesía». Pero comentando una de sus pinturas del Juicio Final, dice: «El Juicio Final no es una Fábula o Alegoría, sino una Visión. Las Fábulas o Alegorías son un tipo de Poesía totalmente distinto e inferior». El primer empleo del término denota el hecho de que «la más sublime poesía» —incluidas sus propias profecías— exigirá un comentario. El segundo uso indica que sus poemas e imágenes no son alegóricos en el sentido spenseriano o continuo, ni tampoco de un modo mucho más obvio y nuclear. No subordinan sus cualidades literarias a las ideas que portan, partiendo del supuesto de que aquellas son más importantes. En el segundo pasaje arriba citado, Blake sigue diciendo con gran precisión: «La Fábula es una alegoría, pero lo que los Críticos llaman La Fábula, es la misma Visión». Fábula es tomada aquí en el sentido crítico que se le daba durante el siglo XVIII como ficción o estructura literaria. El término aristotélico que expresa el contenido intelectual, *dianoia,* «pensamiento», puede ser entendido en dos sentidos, como conclusión moral unida a una fábula o como la estructura de la fábula misma. El último sentido, de acuerdo con Blake, contiene implícitos sus propios significados morales y presuponer que alguna moraleja externa, a ella unida, pueda ser una definitiva traducción de su «pensamiento» equivale a destruir sus cualidades imaginativas.

Tocamos aquí un dilema central de la literatura. Si ésta es didáctica, hay peligro de que quede dañada su propia integridad; si deja de ser totalmente didáctica, hay peligro de que quede dañada su seriedad. «Aborrezco la poesía didáctica» dijo Shelley, pero es claro que si la mayor parte de la obra de Shelley no estuviera directamente preocupada de las cuestiones sociales, morales, religiosas, filosóficas y políticas, se habría perdido en gran parte el respeto a sí mismo como poeta. Nadie tiene interés por vivir en un mundo angélico que haga inefica-

ces sus actos y Bernard Shaw, uno de los más directos descendientes de Shelley en la literatura inglesa, insistió en que el arte sólo debiera ser didáctico. Este dilema se soluciona en parte dando una salida irónica a la obra de ficción. Esta salida irónica es el polo negativo de la alegoría. La ironía presenta un conflicto humano que, a diferencia de lo que ocurre en la comedia, la novela o incluso la tragedia, es insatisfactorio e incompleto a no ser que veamos tras él un significado, algo típico de la situación humana globalmente considerada. Esto significa que la ironía no dice: «se confía esta cuestión al lector o al auditorio». La ironía preserva la seriedad de la literatura al exigir una expansión de las perspectivas de la acción que presenta; pero preserva la integridad de la literatura al no establecer prescripciones ni límites a esa perspectiva.

Sin embargo, resulta claro que Blake no es más irónico que alegórico; y hemos de buscar algún otro elemento en su énfasis temático. Un tercer contexto al que puede vincularse el tema de una obra literaria es su contexto en la literatura misma, o lo que podemos llamar su marco arquetípico. Exactamente del mismo modo que la continua inducción de emociones es ingenua, absorta en una única y nueva experiencia, así también la contemplación de una obra unificada es auto-consciente, propia de una mente cultivada y con tendencia a clasificar su objeto. En la práctica, no podemos estudiar una obra literaria sin recordar que ya hemos encontrado previamente muchas obras semejantes. De aquí resulta que, después de haber seguido una narración hasta el fin, nuestra respuesta crítica incluye la constatación de sus categorías, que son principalmente la convención desde la que está escrita y el género. Dentro de esta perspectiva, el argumento concreto es visto como *proyección* del tema, como uno de los infinitos modos posibles de exponerlo. Lo que acabamos de experimentar vemos ahora que es una comedia, una tragedia, un lamento lírico de amor galante o uno de los innumerables tratamientos del tema de Tristán, Endimión o Fausto.

Más aún, exactamente del mismo modo que algunas obras literarias son alegorías de un modo explícito o incluso de un modo ininterrumpido, así también algunas

obras son de modo ininterrumpido o, al menos, explícitamente alusivas, pues que llaman la atención del lector sobre la relación que existe entre ellas y otras obras anteriores. Si intentamos considerar *Lycidas* aisladamente de la tradición de la elegía pastoril creado por Teócrito y Virgilio, o *Miércoles de Ceniza* aisladamente de su relación con el *Purgatorio,* de Dante, sencillamente estamos leyendo esas obras fuera de contexto, lo cual es un procedimiento crítico tan malo como el de citar un pasaje fuera de contexto. Si leemos una serie de sonetos de la época isabelina sin tomar en consideración la naturaleza convencional de cada uno de sus rasgos, incluídas las protestas del poeta de que no obra convencionalmente y de que está realmente enamorado de una persona auténtica, simplemente estamos cambiando el contexto correcto por otro equivocado. Esto es, la serie de sonetos se convertirá en una alegoría biográfica, como ocurre con los de Shakespeare cuando, con Oscar Wilde, llegamos a la conclusión de que la más profunda comprensión de esos sonetos, la más honda valoración de toda su elocuencia, pasión y fuerza, se alcanza cuando identificamos el «hombre teñido» del Soneto 20 con un desconocido homosexual de los tiempos isabelinos llamado Willie Hughes.

Las profecías de Blake son intensamente alusivas, aunque el noventa por ciento de las alusiones proceden de la Biblia. Dice Blake: «El Antiguo y Nuevo Testamento son el Gran Código de Arte»; y piensa que el marco de la Biblia —que se extiende desde la Creación hasta el Juicio Final y contempla entre esos dos extremos el conjunto de la historia humana— señala el marco de toda la experiencia literaria y establece el contexto último de todas las obras de cualquier literatura. Si no hubiera existido la Biblia, al menos como forma, hubiera sido necesario que los críticos literarios inventaran una especie semejante de estructura verbal total y definitiva, a partir de los mitos fragmentarios y de las leyendas y cuentos populares. Tal estructura es la primera y más indispensable de las concepciones críticas, la encarnación de la literatura en su conjunto como un orden de palabras, como una experiencia imaginativa potencialmente unificada. Pero aunque su relación con la Biblia

nos orienta mucho hacia una solución a la pregunta sobre el énfasis temático de la iluminada poesía de Blake, no nos explica totalmente dicho énfasis. Si así fuera, las profecías resultarían simplemente, en último análisis, comentarios bíblicos; y están muy lejos de ser tal cosa.

La singularidad de Blake como poeta tiene mucha relación con su capacidad de sentir el significado histórico de su propia época. Hasta aquellos tiempos, la literatura y las artes tenían en gran parte el mismo valor educativo y cultural que tienen hoy; pero entraban en competencia con la religión, la filosofía, y las leyes, materias con las que se encontraban en un plano subordinado o, en el mejor de los casos, en un plano de igualdad. Por consiguiente, cuando, por ejemplo, los críticos renacentistas hablaban de la profundidad de la poesía, tendían a poner esa profundidad en su significado alegórico, las relaciones que podían establecerse entre la poesía y las ideas y, más particularmente, con las ideas morales y religiosas. En el período romántico, en cambio, muchos poetas y críticos se inclinaban a reclamar para la poesía y las artes imaginativas una autoridad e importancia superiores a las de las otras disciplinas. Cuando Shelley cita a Tasso a propósito de la semejanza entre la obra creativa del poeta y la obra creativa de Dios, lleva la idea bastante más allá de hasta donde Tasso llegara. Es conocido el hecho de este cambio en el período romántico; pero las tendencias que lo hicieron posible aún no han sido identificadas con seguridad.

Mi propia conjetura es que el cambio tiene alguna relación con un creciente sentimiento de que el origen de la civilización humana fue también humano. En el cristianismo tradicional no era así. Dios plantó el jardín del Edén y sugirió el modelo de las leyes, rituales e incluso de la arquitectura de la civilización humana. De aquí que una inteligencia racional de la «naturaleza» —que incluía la inteligencia del origen, tanto divino como físico, de la naturaleza humana— alcanzara primacía sobre la imaginación poética y se convirtiera en criterio de ella. Las ideas morales esenciales fueron encajadas dentro de un esquema divino para la redención del hombre; entendemos la revelación de este esquema de un modo racional; la literatura constituye una serie de parábolas más indi-

rectas o emblemas de ella. Así, la poesía pudo ser un compañero de armas, como dice Sidney: podía encender el entusiasmo por la virtud suministrando ejemplos para el cumplimiento de los preceptos. La sensación de excitación al participar en la acción de una narración heroica como, por ejemplo, la *Ilíada*, quedaba realzada al considerar que el tema o significado total de la *Ilíada* era una alegoría del heroísmo. Así, paradójicamente, la insistencia renacentista en la naturaleza alegórica de las principales obras poéticas evitaba la *ingenuidad* de la respuesta participativa. Vemos operar este principio cada vez que poeta y auditorio están completamente de acuerdo sobre las implicaciones morales del tema poético, como ocurre, al menos en teoría, en un melodrama.

Blake fue el primero y el más radical de los románticos que identificaron la imaginación creativa del poeta con el poder creador de Dios. Para él, Dios no era el sobrehumano legislador o matemático arquitecto de las estrellas; Dios era la inspirada humanidad suficiente de Jesús. Todo lo que llamamos «naturaleza», el mundo físico que nos rodea, es sub-moral, sub-humano, sub-imaginativo; cada acto meritorio que se realiza tiene por objeto la redención de esta naturaleza, que se van convirtiendo en algo de aspecto genuinamente humano y, por ello, divino. De aquí que la poesía de Blake no sea alegórica, sino mitopoéica; no se relacione oblicuamente con la inteligencia racional de la situación humana, cuya firmeza no está en manos del hombre, sino que es un producto de la energía creativa, única que puede redimir esa situación. Blake obliga al lector a concentrarse en el sentido de su obra; pero no de una manera didáctica, según el sentido ordinario de la palabra, pues su significado es su tema, la forma total y simultánea de su poema. El contexto en el que el tema o significado de cada poema encaja no son las ideas tópicas de nuestra tradición cultural, de las que es o debiera ser una alegoría. No es —o no es solamente— la estructura total de la literatura como un orden de palabras, como representada por la Biblia. Es más bien la expandida visión que él llama apocalípsis o Juicio Final. La visión del fin y meta de la civilización humana en cuanto universo total, en la forma en que el deseo humano quiere verla,

como un cielo eternamente separado del infierno. Lo que hizo Blake estaba estrechamente relacionado con el movimiento romántico; Shelley y Keats, al menos, eran poetas mitopoéicos por razones no muy distintas de las de Blake.

Desde el movimiento romántico, se ha producido una tendencia más conservadora a desprestigiar el lugar central que aquél dio a la imaginación creativa y volver —o intentar volver— a la vieja jerarquía. T. S. Eliot es un conocido y también un coherente exponente de esta tendencia, que ha sido seguida por Auden, con sus rodrigones kierkegardianos. Según Eliot, la función del arte, al imponer orden sobre la vida, es darnos el sentido de un orden en la misma y conducirnos así a un estado de serenidad y reconciliación preparatorio de otro tipo de experiencia superior, donde «esa guía» ya no nos puede llevar. Está implicada aquí la idea de que, por encima del arte, existe un mundo espiritualmente existencial, un mundo de acciones y comportamientos, cuya más directa imitación no es el arte sino el acto sacramental. Este último es una forma de participación religiosa acrítica o pre-crítica que conduce a una contemplación genuinamente religiosa, la cual, para Eliot, es un estado de elevada conciencia con fuertes afinidades con la mística. Mística es un término que ha sido aplicado a Blake y a San Juan de la Cruz; en otras palabras, ha sido aplicado de un modo bastante impreciso, pues esos dos poetas tienen poco en común. Es claro que las afinidades místicas de Eliot son del tipo de San Juan de la Cruz. Para aquél, la función del arte es, de nuevo, de naturaleza subordinada o alegórica. Su orden representa otro orden existencial más alto; de aquí que su mayor ambición sea superarse, apuntando a la realidad superior con tal urgencia y claridad que desaparece en aquella. Sin embargo, esto sólo ocurre en el arte más grande o más explícitamente religioso. El noventa por ciento de nuestra experiencia literaria se encuentra en un plano subordinado, en el que contemplamos un orden de la vida sin preocuparnos demasiado de su significado. En este plano, la directa experiencia ingenua y pre-crítica de la participación puede aún mantenerse, como ocurre en la teoría crítica renacentista. Los románticos, de acuerdo con este punto de

vista, arruinan al mismo tiempo la forma y el entretenimiento de la poesía, al insistir demasiado en la profundidad de la experiencia imaginativa, hasta convertirla en una especie de *ersatz* de la religión.

Esto nos conduce de nuevo al aforismo de Blake con el que hemos comenzado, según el cual, el artista es identificado con el cristiano. En otro lugar habla de la «Religión, o Vida Civilizada, como existe en la Iglesia Cristiana», y dice que la poesía, pintura y música son «los tres Poderes que tiene el Hombre para frecuentar el Paraíso que no Arrasó el diluvio». Para Blake, el arte no es un sustitutivo de la religión, aunque gran parte de la religión, como ordinariamente se la concibe, es un sustitutivo del arte. En ello abusa de la facultad de estructurar mitos, creando fantasías sobre otro mundo o racionalizando los males de éste en lugar de trabajar por una vida genuinamente humana. Si describimos la concepción que Blake tiene del arte con independencia del tradicional mito de la caída y el apocalipsis que encarna, podemos decir que la actividad poética es fundamentalmente la que identifica lo humano con el mundo no humano. Esta identidad es lo que expresa la metáfora poética, y el fin de la visión poética es la humanización de la realidad, «identificadas Todas las Formas Humanas», como él dice al fin de *Jerusalén.* Tenemos aquí la base de una teoría crítica que coloca concepciones tan importantes como el mito y la metáfora en su conveniente lugar céntrico. Muy lejos de usurpar las funciones de la religión, coloca la literatura en el contexto de la civilización humana, aunque sin limitar la infinita variedad y alcance de la imaginación poética. Los criterios que sugiere no son morales ni tampoco una colección de abstracciones impuestas, como la de unidad, sino —en el más amplio sentido— el interés de la humanidad o el propio interés, como hubiera preferido decir Blake. En esta concepción del arte, el esfuerzo productivo o creador es inseparable de la conciencia de lo que se está haciendo. Es esta unidad de energía y conciencia lo que Blake trata de expresar con la palabra «visión». No existe en él una dialéctica alternativa en la que uno tenga que ser distanciado espectador o preocupado actor. De aquí que no exista división, aunque sí puede existir distinción, entre el poder creador de dar

forma y el poder crítico de ver el mundo del que aquél es parte. Cualquier división hace inmediatamente del arte algo bárbaro, y pedantesco su conocimiento; un maniatado Orco y un aturdido Urizen, para usar símbolos de Blake. La visión inspira el acto y éste realiza aquélla. Se trata de la más cabal concepción que he conocido en la literatura sobre las relaciones entre creación y crítica; y aunque temporalmente otras visiones puedan parecer más razonables y plausibles, a la larga es, para mí, la única que resistirá.

11

LAS LLAVES DE LAS PUERTAS

La crítica sobre Blake, especialmente sobre sus profecías, se ha desarrollado en proporción directa a la propia teoría de la crítica. Las quejas de que Blake estaba «loco» no tienen ya ninguna importancia; no porque alguien haya demostrado que estaba cuerdo, sino porque la teoría de la crítica ha comprendido que la palabra locura, como la palabra obscenidad, no tiene ningún sentido crítico. Existen normas críticas de coherencia e incoherencia; pero si un poema es en sí mismo coherente, la cordura de su autor sólo tiene interés para el biógrafo de tipo más ingenuo. Los que han dado por supuesto que las profecías eran incoherentes porque las encontraban difíciles, utilizan con frecuencia la frase «simbolismo privado». Tampoco este asunto tiene importancia, pues en la teoría crítica no existe nada semejante a un simbolismo privado. Puede haber alusiones alegóricas a la vida privada de un poeta, que sólo sean interpretables por la investigación biográfica; pero ningún conjunto de alusiones de este tipo puede constituir una estructura poética. Pueden ser sólo postes de señalización, como alusiones al prototipo de la hermosa juventud, la oscura dama y el poeta rival, que los historiadores y otros críticos es-

peculativos están persuadidos de haber encontrado en los sonetos de Shakespeare.

Cuando me embarqué por primera vez en un estudio a fondo sobre las profecías de Blake, partí de la base de que mi trabajo consistía en seguir las huellas del gran libro de Foster Damon, y avanzar algunos pasos para demostrar la coherencia de esos poemas. Mi interés primario, como el de Damon, era literario y no esotérico, filosófico o religioso. Muchos otros autores han afirmado que, aunque las profecías eran sin duda bastante coherentes en el plano intelectual, su coherencia resultaría, en último término, dependiente de un sistema extrapoético de ideas. Un estudiante interesado en las profecías de Blake en su calidad de poemas tenía que empezar por rechazar esta hipótesis, que contradice todos los criterios de Blake acerca de la primacía del arte y del desastre cultural que trae consigo la sustitución del arte por las abstracciones. Pero cuando yo comencé estaba confuso y me veía fastidiado por cierta cualidad esquemática existente en esas profecías, que se negaban a disolverse en lo que yo consideraba entonces formas propiamente literarias. En los propios dibujos de Blake hay incluso diagramas que sugieren que él mismo daba gran valor al esquematismo, y afirmaciones como «debo crear un sistema». Así, quizá aquellos críticos que empecé rechazando tenían razón después de todo. Quizá Blake no se oponía a la abstracción, sino sólo a las abstracciones de los demás, y estaba realmente interesado sólo en exponer algún sistema conceptual de un modo oblicuo y alegórico. En cualquier caso, la cualidad esquemática, los diagramas del pensamiento de Blake, estaban allí y no se podía prescindir de ellos ni convertirlos en otra cosa distinta. Yeats lo había reconocido; Damon lo había reconocido; yo tenía que reconocerlo. Como Shelley, Blake manifestó su aborrecimiento de la poesía didáctica, pero seguía escribiéndola.

Este problema empezó a resolverse por sí solo cuando caí en la cuenta de que el pensamiento poético es intrínseca y necesariamente esquemático. Blake, en mi búsqueda de casos análogos en la poesía, me condujo rápidamente a Dante y Milton; era claro que las cosmologías esquemáticas de estos dos autores, independientemente

de cómo se hubieran introducido en ellos, una vez que estaban allí se habían convertido en construcciones poéticas, ejemplos del modo cómo piensan los poetas, y no eran elementos intelectuales extraños. Si las profecías son poemas normales o una expresión normal del genio poético y si, a pesar de todo, Blake pretendió enseñar mediante ellas cierto sistema, tal sistema sólo podía ser algo relacionado con los principios del pensamiento poético. Así, «el mensaje» de Blake no es simplemente *su* mensaje, ni tampoco un mensaje extra-literario. Lo que intenta decir es lo que él piensa que la poesía intenta decir: el contenido imaginativo implicado en la existencia de una forma imaginativa de lenguaje. Terminé mi libro plenamente convencido de que aprender a leer a Blake era un paso —y, para mí, un paso necesario— para aprender a leer la poesía y a escribir crítica. Pues si el pensamiento poético es intrínsecamente esquemático, también la crítica lo debe ser. Comencé a darme cuenta de que tan pronto como un crítico se limitaba a hablar en serio de literatura, su crítica se hacía tensa y se convertía en una forma sistemática e incluso esquemática.

La naturaleza de la «verdad» poética fue estudiada por Aristóteles en relación con la acción. En comparación con el historiador, el poeta no hace afirmaciones específicas o particulares; expone los acontecimientos típicos, recurrentes o universales. No debe ser enjuiciado según las normas de verdad que aplicamos a las afirmaciones específicas. Así, la poesía no afirma una verdad histórica, sino que la encierra; pone de relieve lo que podemos llamar el *mito* de la historia, el tipo de cosas que ocurren. La misma historia tiene la pretensión de recopilar acontecimientos o, como podemos decir, dar una primaria imitación verbal de los acontecimientos. Pero, también —quizá inconscientemente—, ilustra y ofrece ejemplos para la visión poética. De aquí resulta que, aunque *El Rey Lear, Macbeth* o *Edipo Rey* son casi por completo leyendas y no verdadera historia, contienen una infinidad de intuiciones y sabiduría históricas. Así, la poesía es «algo de naturaleza más filosófica» que la historia.

Esta última observación de Aristóteles ha sido poco utilizada por los críticos, excepto como medio de enojar a los historiadores, y resulta difícil ver en qué sentido

Anacreonte es más filosófo que Tucídides. La afirmación resulta mejor interpretada esquemáticamente, como lo hicieron los críticos renacentistas, según un diagrama en el que la poesía está inmediatamente entre la historia y la filosofía, entre el puro ejemplo y el puro concepto. Se sigue que la poesía debe tener un tipo de relación con el pensamiento que constituya un paralelo con su relación a la acción. El poeta no piensa en el sentido de producir conceptos, ideas o proposiciones que constituyan afirmaciones a enjuiciar según su verdad o falsedad. Como produce las estructuras míticas de la historia, produce las estructuras míticas del pensamiento, las armazones conceptuales que intervienen e informan las filosofías coetáneas. Y exactamente de la misma manera que la gran tragedia, aunque no es histórica, contiene una infinidad de significados que ilustran la historia real, así también la gran poesía «filosófica», aunque no sea realmente filosofía, contiene una infinidad de sentidos que ilustra el autor discursivo. Este sentido de los infinitos tesoros de pensamiento latentes en la poesía ha sido expresado con elocuencia por algunos críticos de la época isabelina y quizá no exista un poeta moderno que evoque tan inmediatamente como Blake ese tipo de riqueza intelectual.

De hecho, este autor nos ofrece una tan buena introducción a la naturaleza y estructura del pensamiento poético que, si alguien tiene, en definitiva, algún interés por el tema, difícilmente puede no sacarle partido. Existen al menos tres razones por las que es insustituible para este propósito. Una es que sus profecías son poesía filosófica, que no nos ofrecen prácticamente nada, a no ser que estemos deseando aferrar el tipo de pensamiento poético que expresan. Otra es que Blake escribió también poesía lírica muy lúcida que nos persigue como una obsesión, de la que poco podemos decir en un primer momento, salvo que parece pertenecer al núcleo de nuestra experiencia literaria. Puede que no sepamos por qué se encuentran en ese núcleo, y muchos lectores más bien no lo sabrán; pero para el resto elegido que quiera averiguarlo, tenemos las profecías como ayuda. La tercera razón es la cualidad de Blake como ilustrador de otros poetas. Si alguien que tenga considerable experiencia literaria lee un poema que le sea familiar, fácilmente cae

—de hecho, le resulta muy difícil no caer— en el hábito pasivo de no leer realmente el poema sino de limitarse a irlo sembrando de los clichés críticos que se acostumbró a asociar a él. Así, si está leyendo la «Ode on the Death of a Favourite Cat», de Gray, y ve el pez de colores descrito como «angélicas formas», «genios de la corriente» y con «escamosa armadura», su reacción tópica comenzará a murmurar: «Gray, por supuesto, se refiere al pez; pero está hablando en términos de la personificación propia del siglo XVIII, de la artificiosidad de aquella augusta época, de su peculiar temperamento serio», y cosas por el estilo. Tal lector margina enteramente el verdadero proceso del pensamiento poético de Gray y lo sustituye por algo que, sea lo que fuere, con toda certeza no es poesía ni filosofía, del mismo modo que tampoco es historia. Pero si lee el poema en el marco de las ilustraciones de Blake, este autor le impulsará a ver las angélicas formas, los genios de la corriente y los guerreros vestidos con escamosa armadura, junto con el pez, de tal modo que resulten imposibles los clichés no visualizados del lector profesional y de manera que aparezca claramente a los ojos la estructura metafórica del poema.

Estoy insinuando que nadie puede leer a Blake con seriedad y sintonizando con él sin captar que en él se encuentran las claves del pensamiento poético. Lo que sigue intenta explicar los pasos para demostrar esa intuición. No tengo la pretensión de que vaya a decir aquí algo que ya no haya dicho antes, aunque puede que lo diga con menos moderación.

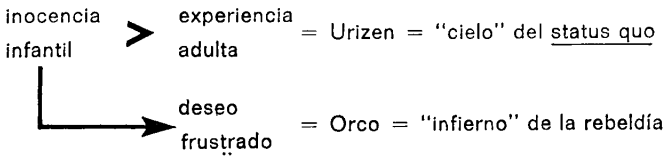
Puerta oriental: visión duplicada

La estructura de las metáforas e imágenes que informaron la poesía, a lo largo de la Edad Media y del Renacimiento, ordenó la realidad en cuatro niveles. En la cumbre estaba el cielo, el lugar de la presencia de Dios; debajo estaba el nivel correspondiente a la naturaleza humana, representado por los relatos del Jardín de Edén y de la Edad de Oro; bajo éste se encontraba el mundo físico, teológicamente caído, en el que se encuentra el hombre, aunque sin pertenecer a él; y en la base se en-

contraba el mundo del pecado, la muerte y la corrupción. Era ésta una visión de la realidad, profundamente conservadora, en la que el hombre, naturaleza caída, era confrontado con una dialéctica moral que lo rebajaba al pecado o lo elevaba a su nivel correcto. Los medios de elevarlo incluían la educación, la virtud y la sumisión a la ley. En la Edad Media esta construcción estaba estrechamente unida con otras similares de la teología y la ciencia. Tal unión se debilitó después del siglo XVI y terminó por desaparecer, dejando que dicha construcción sobreviviera sólo en la poesía y, aun allí, cada vez más por mera inercia. Está aún presente en el *Ensayo sobre el hombre,* de Pope, pero junto con un creciente énfasis sobre la limitación de los objetivos poéticos. Tal limitación significa, entre otras causas, que la literatura estructuradora de mitos, que exige un claro y explícito entramado de imágenes, queda en la época de Pope y Swift ampliamente confinada al mundo de la parodia.

Conforme avanzó el siglo XVIII, el clima imaginativo comenzó a cambiar y podemos ver cómo los poetas intentan desplazarse hacia una menos conservadora estructura de las imágenes. Esto se convirtió en un problema crucial cuando la Revolución Francesa confrontó a los poetas románticos. Ningún gran poeta del pasado se vio desafiado por una situación revolucionaria salvo Milton, e incluso éste había vuelto a la estructura tradicional en el *Paraíso Perdido.* Blake no sólo fue anterior a Wordsworth y Coleridge, sino que fue más coherentemente revolucionario en su actitud. A diferencia de la mayoría de los escritores ingleses de la época, vio la Revolución Americana como un acontecimiento de la misma naturaleza que la Francesa, que vino después. Por ello fue el primer poeta inglés que creó la revolucionaria estructura de imágenes que continúa a través de la poesía y el pensamiento románticos hasta llegar a nuestros días. En el centro del pensamiento de Blake están las dos concepciones de la inocencia y la experiencia, «los dos estados contrarios del alma humana». La inocencia es la característica del niño; la experiencia, del adulto. En la primera existen dos factores. Uno es el presupuesto de que el mundo fue hecho para bien de los seres humanos, tiene forma y significado humanos y es un

mundo en el que la providencia, la protección, la comunicación con otros seres —incluidos los animales— y, en general, «la clemencia, piedad, paz y amor» tienen una función genuina. El otro es la ignorancia del hecho de que el mundo no es así. Cuando el niño crece, su mente consciente acepta la «experiencia» o realidad sin forma ni significado humano alguno. Y, no encontrando ningún lugar donde refugiarse la visión inocente de la infancia, es soterrada en lo que llamamos el subconsciente, donde adopta una forma esencialmente sexual. La original visión inocente se convierte en un sueño melancólico de cómo una vez el hombre poseyó un jardín feliz, que perdió para siempre, aunque pueda recuperarlo después de su muerte. El siguiente diagrama ilustra el proceso, así como la interconexión de *Cantos de la inocencia y la experiencia, Las bodas del Cielo y el Infierno,* y las primeras profecías políticas, *La Revolución francesa* y *América,* en el pensamiento de Blake:



Por esto, en lugar de la vieja construcción, en la que el hombre recupera el lugar de su feliz jardín cumpliendo su obligación y obedeciendo a la ley, tenemos una inquieta concepción revolucionaria sobre los valores y normas conscientes de la realidad, que se asienta sobre la volcánica cumbre de la energía frustrada, principalmente sexual. Esta construcción tiene dos aspectos: individual o psicológico y social o político. Políticamente, representa una clase ascendente amenazada por el creciente número de los que se ven excluidos de los beneficios sociales, hasta que estos últimos son lo suficientemente fuertes para transformar la sociedad. Psicológicamente, representa un yo consciente amenazado por un deseo enraizado en la sexualidad. Así, la estructura mítica que informa tanto la psicología de Freud como las teorías po-

líticas de Marx está presente en *Las bodas del Cielo y el Infierno* que nos da los dos aspectos del movimiento romántico: la reacción frente a la revolución política y la proclama del sentimiento y el deseo opuestos al dominio de la razón.

En las asociaciones que hace Blake con Urizen y Orco, el primero es un viejo, y el segundo, un joven. Urizen es del contra-revolucionario color blanco, y Orco, del revolucionario color rojo. Así, Urizen queda asociado al estéril invierno, a los blanquecinos huesos y a las nubes; Orco, con el verano, la sangre y el sol. Los colores blanco y rojo sugieren el pan y el vino de una final cosecha y vendimia profetizadas en el capítulo catorce del Apocalipsis. Orco está «debajo» de Urizen y, en el mapa, debajo de los blancos riscos de Albión están las «rojas viñas de Francia» en los dolores de la revolución. En un mapa de Palestina, el reino de Israel, cuyo otro nombre —Jacob— significa usurpador, se asienta en la cumbre de Edom, el reino del rojo y velludo Esaú, el verdadero heredero. La visión de Isaías acerca del Mesías que aparece en Edom, con su cuerpo ensangrentado por haber «pisado el lagar» de la guerra, es muy frecuente en casi todas las profecías de Blake. Hay también muchas otras asociaciones; quizá la más importante podemos deducirla del siguiente pasaje de *América:*

Responde el terror: Soy Orco ceñido al maldito árbol;
Llega el fin del tiempo: la sombra pasa y amanece;
El gozo ardiente, que Urizen pervirtió en diez pre-
[ceptos
La noche que al yermo sidéreos huéspedes llevara:
Hollo la pétrea ley: la religión avento,
Descuadernado libro cuyas hojas nadie unirá:
Pues, en yermo podridas, se hundirán en hondas si-
[mas:
Por que su arena florezca, y el mar vuelva a sus
[fuentes
E innovar gozo ardiente, quebrar la pétrea losa.
La lujuria religiosa, que busca doncelleces,
Puede en puta hallarlas, y honradez en hábito burdo
La intacta a través de la desde su cuna violada:
Pues lo que vive es santo, la vida goza la vida:

Porque el alma dulce nunca puede ser desflorada.
El fuego envuelve la tierra, el hombre empero no
[ardió:
Sensuales llamas pasea: su pie se torna bronce,
Rodillas y muslos, plata; pecho y cabeza, de oro [1].

En diversos momentos de la historia, una revolución política ha sido simbolizada por el nacimiento o renacimiento de Orco, el «niño terrible»; sin embargo, cada una de ellas ha terminado quedando sujeta a la misma forma urizénica que su predecesora. Orco es la protesta humana de la energía y el deseo, el impulso a la libertad y al amor sexual. Urizen es el «principio de realidad», la creencia de que el conocimiento de lo real viene de fuera del cuerpo humano. Si creemos que la realidad es lo que traemos a la existencia mediante un acto de creación, entonces somos libres de edificar nuestra propia civilización y de suprimir las anomalías e injusticias que dificultan su crecimiento; pero si creemos que la realidad es primariamente lo que está «allá afuera», nos vemos condenados —según la frase de Marx— a estudiar el mundo y no cambiarlo nunca. Y nos vemos compelidos a ver el mundo que de este modo estudiamos con la distorsionada perspectiva de los cinco entumecidos sentidos del cuerpo humano y no con nuestra capacidad de percepción según son desarrollados y expandidos mediante las artes. El hombre en su presente estado se encuentra de tal modo constituido que todo lo que puede ver fuera de sí es el mundo sujeto a ley. Puede creer que los dioses, los ángeles, los demonios, los duendes o los espíritus están también «allá afuera», pero no puede verlos; sólo puede ver lo humano y lo sub-humano moviéndose dentro de patrones establecidos y sujetos a predicción. La base de esta visión de la realidad es el mundo de los cuerpos celestes girando automáticamente y fuera del alcance.

Una primera rebelión de Orco fue el Exodo de Egipto, en la que Orco es representado por una columna de fuego (el «gozo ardiente») y Urizen por una columna de nube o lo que *La vela de Finnegan* llama «engaño de

[1] El autor conserva la puntuación de Blake; en la traducción ha habido que modificarla para hacer inteligible el sentido. Se ha introducido el menor número posible de modificaciones.

Israel». Orco era una sociedad humana de doce (actualmente trece) tribus; Urizen, un mecanismo legal simbolizado por los doce signos del Zodíaco con su cautivo sol, razón por la cual se dice que Urizen condujo a los «sidéreos huéspedes» a través del desierto. La victoria de Urizen en la que todo acabó vino marcada por el establecimiento del sacerdocio de Aarón (las doce piedras de su pectoral simbolizaban, según Josefo, tanto los doce signos del Zodíaco como las doce tribus), y por la negativa ley moral del Decálogo, pues la ley moral es la imitación humana del automatismo de la ley natural. El triunfo final de Urizen estaba simbolizado por la serpiente de bronce (Orco) suspendida sobre la vara, una forma del «maldito árbol», y que evoca la anterior asociación del árbol y la serpiente con el destierro de Adán al desierto, al mismo tiempo que anuncia la crucifixión.

Jesús fue otra figura de Orco, que reunió a doce seguidores y dio comienzo a una nueva civilización. La civilización cristiana, como sus precedentes, adoptó la forma urizénica que tan claramente ofrecía en los tiempos del mismo Blake. Esta perversión histórica del cristianismo se estudiaba en *Europa,* donde Enitarmona, la Reina del Cielo, da ánimos a doce estelares hijos junto con Orco como sol cautivo, para volver a imponer en la Cristiandad el culto de la realidad externa, o lo que Blake llama religión natural. Con la resurrección, tradicionalmente simbolizada por una cruz roja sobre un fondo blanco, Jesús dio un paso definitivo en la realidad; el apocalipsis revolucionario que Blake espera en su tiempo es una segunda resurrección próxima y masiva; y ésta es la razón por la que las imágenes de la resurrección están prominentemente desplegadas en *América.* Ahora, en los finales de la civilización europea, se produce otra rebelión de Orco en América, una serpiente y trece barras rojas y blancas. La propagación de esta rebelión a la misma Europa es un signo de que se aproximan cosas mayores.

Los israelitas pusieron fin a su rebelión en el desierto de la ley moral; ahora es la ocasión de invertir el movimiento, de entrar en la Tierra Prometida, el Edén original, que es a Israel lo que la Atlántida es a Gran Bretaña y América. La Tierra Prometida no es algún lugar dis-

tinto del desierto, sino el desierto mismo trasformado (las imágenes de Blake proceden parcialmente de Isaías, 35, capítulo al que alude en *Las bodas del Cielo y el Infierno).* «El mar vuelve a sus fuentes» porque en el apocalipsis ya no hay mares; las aguas muertas se han transformado en aguas vivas (como en la visión de Ezequiel, 47, 8). El cuerpo espiritual del hombre resucitado es sexualmente libre, aspecto que viene simbolizado por las «sensuales llamas» entre las que pasea. El hombre bajo la ley está sexualmente aprisionado en un horno sin luz, un volcán. En la resurrección es respetado por las llamas como los tres jóvenes hebreos en el horno de Nabucodonosor, que fueron vistos pasear junto con el hijo de Dios. Según *Las bodas del Cielo y el Infierno,* Jesús se transformó en Jehovah después de su muerte; y Jehovah, no Satán, es el único que habita entre las llamas. El hombre resucitado es así la forma genuina de la estatua metálica del sueño de Nabucodonosor, sin los pies de barro que convirtieron a aquélla en imagen de la tiranía y de la historia cíclica.

La Resurrección apartó la piedra que cubría el sepulcro («quebrar la pétrea losa»). La piedra que cubre el sepulcro del hombre bajo la ley es la amplia bóveda del cielo, que contemplamos como cóncava «cúpula del embaldosado cielo» (frase que aparece al comienzo del «Mad Song») porque la miramos desde bajo la «pétrea losa» de la calavera. El cuerpo resucitado será como la imagen de una de las pinturas de Blake sobre el Juicio Final, con un «centro abierto» o irradiación luminosa en la cumbre, en el lugar donde verdaderamente se encuentra el cielo. Finalmente, toda la Biblia o revelación de lo divino en y al hombre puede ser leída como una carta de la libertad humana o como un código de mandamientos restrictivos y negativos. Orco propone que se emplee la versión que tiene Urizen del libro sagrado como abono para que el desierto florezca; en otras palabras, lo que haría sería convertir la ley en algo interno, transformarla de mandamientos arbitrarios en una interna disciplina del espíritu libre.

La optimista construcción revolucionaria edificada en las primeras profecías de Blake, se encuentra también en Shelley, cuyos Prometeo y Júpiter corresponden a Orco y Urizen. Pero en el romanticismo tardío se convierte en pesimista y nuevamente conservadora. Sobre todo en Schopenhauer, en el que el mundo como idea, el mundo de la humanidad genuina, se asienta en la cumbre de un oscuro, amenazador e inmensamente poderoso mundo entendido como voluntad. Una construcción semejante existe en Darwin y Huxley, donde la creación ética de la sociedad humana se mantiene precariamente contra la fuerza de la revolución, que está por debajo. En Freud, la civilización es esencialmente una estructura de ansiedad, en la que el «principio de realidad», el Urizen de Blake ha de mantener, de algún modo, su ascendiente sobre las nihilísticas erupciones del deseo. Puede permitir hasta cierta medida la manifestación del «principio de placer», pero no hasta el punto de que éste domine. Y en Blake, si todas las revoluciones de Orco fueron en la historia «pervertidas en diez preceptos», la consecuencia parece ser que la historia exhibe sólo una tenebrosa serie de ciclos que comienzan en la esperanza e inevitablemente terminan en una renovada tiranía. En las últimas profecías de Blake econtramos ciertamente este punto de vista spengleriano sobre la historia, unido a una gran cantidad de símbolos de Spengler.

El movimiento cíclico de la historia es resumido por Blake en cuatro fases. La primera es el nacimiento revolucionario de Orco; la segunda, la transferencia de poder de Orco a Urizen cuando mayor es el poder de Orco, acompañada de la sujeción y prisión de éste; la tercera, la consolidación de la «religión natural» o el sentido de la realidad como algo que está «allá fuera», simbolizada por la exploración que hace Urizen de sus cavernas; la cuarta, el colapso y caos, simbolizados por la crucifixión de Orco, la exhibición de la serpiente sobre el árbol muerto. En esta cuarta fase entra, según Blake, su propia época, después del triunfo de la religión natural o «deísmo»

en las décadas que siguieron a Newton y Locke. Es una época caracterizada por las guerras masivas (el pisar los lagares de Isaías), por la tecnología y un complejo maquinismo, por la tiranía y el «imperio» (puesto que el imperialismo es el diabólico enemigo de la cultura) y por el arte carente de imaginación, especialmente en la arquitectura. El símbolo central de esta fase final es el laberíntico desierto en el que terminó el éxodo mosaico. Jesús, según Marcos, pasó cuarenta días en el desierto, «entre las bestias salvajes»; el paso del imperio a la ruina, de la fase del tirano a la de las bestias salvajes, está simbolizado en la historia de Nabucodonosor, cuya metamorfosis se ilustra al final de *Las bodas del Cielo y el Infierno.* La figura de Ijim, en *Tiriel,* tiene un significado paralelo.

Conforme el simbolismo de Blake se hace más concentrado, tiende a generalizar todo el ciclo de la concepción del «druidismo». Los drúidas, según las citas de Blake, adoraron al árbol y la serpiente, y el templo drúida de Avebury, ilustrado en la última lámina de *Jerusalén,* tiene forma de serpiente; y se caracterizaron por las orgías a base de sacrificios humanos, que ilustran, más claramente aún que la guerra, el hecho de que la supresión o perversión del impulso sexual termina en el ansia de muerte (no estoy interpretando a Blake según las teorías modernas, sino siguiendo el propio simbolismo de Blake). Las imágenes «drúidas» quedan ilustradas en el siguiente pasaje de *Europa,* que describe la reacción del «Rey» tiránico o ángel guardián de la reaccionaria Albión y sus consejeros frente a la revolución americana y los parejos portentos de apocalíptico desafecto:

Turbados surgieron de las brillantes
ruinas mudos siguiendo
Al Rey feroz, que vio su viejo templo
de forma serpentina
Cuyo espinazo se extiende a lo largo
de toda la Isla blanca.
Nubes de guerreros en torno suyo,
silente el Angel llegó,
A través de la playa del Támesis,
a Verulam dorada.

Allí, la venerable columnata
de las altivas torres
Planta pilares cercados de robles,
grandes piedras, que el hierro
No tocó: gemas: así, las eternas
doce, casi ignoradas
En la tierra, que, desde el alto cielo,
iluminan lo opaco,
Colocadas en el orden estelar
cuando aguas diluviales
Sumergieron los sentidos humanos:
tornó manantes ojos
Dentro de dos inmóviles órbitas
que abarcan toda visión.
La espiral siempre mutante que asciende
al cielo de los cielos
Fue hacia abajo plegada y se cerraron
nasales puertas de oro
Petrificados contra el infinito
cerrojos defensores...

Llega el viejo Guardián al pórtico sur
densamente poblado
Del árbol de la negrísima hoja;
oscuro valle ocupa
Y en su centro, la Piedra de la Noche,
oblícua y abrumada
De flores purpúreas y bayas rojas:
imagen del dulce sur
Que en tiempos se abría a los cielos y alzó
la cerviz de los hombres,
Cubierta ahora con pétrea losa
y el cabello cual grama:
Inmerso está en el magnético norte
que los pasos enreda
De aturdido inquisidor
sepulcral vorágine.

Se trata de un pasaje intrincado, pero que, leído en conjunto, tiene un sentido. El templo serpentino de Avebury es identificado con la Albión de blancos riscos en su última fase drúida. Se centra en Verulam, que, siendo

emplazamiento de un campamento romano, catedral «gótica» y título de baronía de Bacon, encierra todo el ciclo de la civilización británica. Conforme nos acercamos al templo, aparece como un círculo de doce piedras preciosas, muy semejante al de Stonehenge, «colocadas en el orden estelar», o simbolizando el Zodíaco. La imagen evoca la semejante decadencia de Israel en el desierto. Las doce gemas zodiacales del pectoral de Aarón han sido mencionadas y también los israelitas construyeron monumentos megalíticos o piedras no tocadas por el hierro (Jos. 8, 31), de aquí ese «que el hierro no tocó», puesto que el hierro es para Blake el símbolo de Los, el herrero, el edificador de la verdadera ciudad de las gemas (Isa. 54, 16).

La forma central de la arquitectura drúida es el cromlech trilítico o dolmen, el arco de tres piedras. Según Blake, las dos verticales simbolizan los dos aspectos del poder creativo, la fuerza y la belleza o la sublimidad y el *pathos*, como él los llama en el *Descriptive Catalogue*, mientras que la piedra horizontal es la dominante razón urizénica. La sociedad humana presenta este arco en la forma de una clase «elegida» que ejerce un gobierno tiránico sobre los «réprobos», los artistas y profetas que no se adaptan a la moda y que encarnan la sublimidad humana, y los «redimidos», las almas buenas que viven en compañía de la belleza y el *pathos*. Esta estructura trilítica aparece en otros diversos monumentos guerreros, como el Arco de Tito; en su forma «drúida», aparece ilustrado con gran fuerza en *Milton*, Lámina 6, y en *Jerusalén*, Lámina 70. En la primera, la roca en equilibrio que hay al frente puede representar la «piedra de la noche», del pasaje anterior. Pasar bajo este arco es quedar subyugado, en un sentido transparentemente literal, a lo que, según el *Descriptive Catalogue*, es, al mismo tiempo, la razón humana y la «incapacidad del intelecto», en cuanto que el intelecto siempre está asociado en Blake con lo creativo e imaginativo. Otra forma de arquitectura tiránica característica de una civilización degenerada es la pirámide[2], que representa el volcán o la montaña-prisión bajo la que yace Orco. Blake relaciona

[2] Ver también la pirámide en el dibujo al fin de *The Marriage of Heaven and Hell*, Lámina 21 (no en todas las copias).

las pirámides con la servidumbre de los israelitas entre los hornos de cocer ladrillos y el epíteto «crisol del hierro» (I Reyes, 8, 51) es aplicado por la Biblia a Egipto. La asociación de las pirámides y el fuego es tan vieja como el retruécano que hace Platón con la palabra

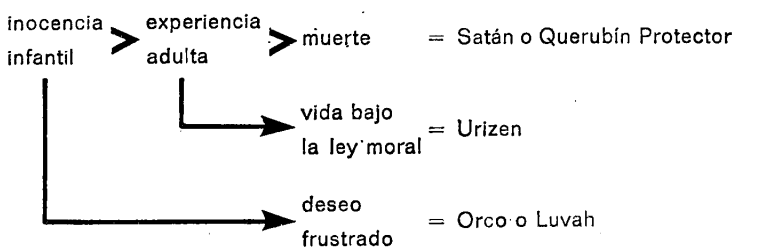
El templo de Verulam es un monumento a la caída humana, que, en Blake, es el mismo acontecimiento que el diluvio y la creación del mundo en su forma presente de estar «ahí fuera». Esta forma es la de la ley, cuya base es la revolución en su sentido mecánico de ruedas girantes, cuyo símbolo es el *ouroboros*, la serpiente que se muerde la cola (indicada en un pasaje arriba omitido). Vemos el mundo desde «opacos» centros individuales, en lugar de identificarnos con un Hombre universal que es también Dios, que creó lo que contemplamos como ajeno a nosotros y que, por consiguiente, contemplará su mundo desde la circunferencia y no desde el centro, que es la perspectiva reinstaurada en el hombre por las artes. Este Dios-hombre estará «lleno de ojos», como las criaturas de la visión de Ezequiel y, por una inesperada aunque totalmente lógica extensión del simbolismo, Blake lo hace también lleno de narices. En fin de cuentas, quemar carne a los dioses sobre los altares equivale a presuponer que tales dioses tienen narices circunferencialmente dispuestas.

La «Piedra de la Noche», opuesta a las «piedras vivas» (1 Ped. 2, 5) del genuino templo, es una imagen de la cabeza humana, y la frase «pétrea losa» está tomada del pasaje *América* citado más arriba. Porque el sur es el cenit, en el sur se encuentra el sol, según el fuerte simbolismo de Blake. Ahora está cubierto con flores purpúreas y bayas rojas, probablemente de solano. Los colores son los del dios agonizante, que es lo que viene a ser Orco (ordinariamente Luvah en este contexto) en los últimos poemas de Blake. La Piedra de la Noche ha caído como un meteoro atravesando los fundamentos o nadir * de la existencia, representados por el norte; ahora tiene la misma relación con su prototipo que una losa sepulcral tiene con un cuerpo vivo. Podemos comparar el «complot de la tumba» que alcanzó a Thel cuando pasó bajo la «ba-

* Palabra árabe que significa el punto del cielo directamente debajo del observador, es decir, el opuesto al cenit. (N. del T.)

rrera Norte» y el negro ataúd que es el cuerpo del deshollinador (y el negro esclavizado, que también pertenece a la «región sureña»). La imagen de Blake sobre el norte se combina con la aguja magnética y con la leyenda del remolino del norte, siendo el último una demoníaca parodia de la imagen del altar, en espiral ascendente.

Así, desde la perspectiva de la visión singular, nuestro diagrama original de la inocencia perdida que trata de abrirse camino en la experiencia tiene que ser completada por la muerte en la que termina toda vida, individual o histórica. En el simbolismo de Blake, la muerte es Satán, el «límite de la Opacidad», la reducción a la materia inorgánica, que actúa en el hombre viviente como un deseo de muerte o «maldición» del pecado. Su origen en el mundo exterior es el cielo, pues Satán es el dragón estelar de Apocalipsis 12, 4. Blake lo identifica con el querubín protector de Ezequiel, 28, y éste, a su vez, con el ángel que intenta arrojarnos del Jardín de Edén. Así, el cielo es, primero, la ilusión exterior de la realidad, que nos mantiene fuera de nuestro propio hogar; segundo, la macrocósmica Piedra de la Noche, la roca sobre la tumba del hombre destinada a evitar su resurrección, y tercero, la circunferencia de lo que Blake llama la «Mundana Concha», el mundo como aparece a la imaginación embrionaria y aún no nacida. Así:



La vida humana ordinaria, simbolizada en Blake primero por «Adán» y después por «Rubén», oscila entre los dos estados sumergidos.

La concepción del druidismo en Blake es, así, una concepción de la energía y el deseo humanos continuamente martirizados por la tiranía de la razón humana o de la superstición. La frase «dios agonizante» que hemos usa-

do para Luvah evoca a Frazer y el simbolismo drúida de Blake tiene algunas notables anticipaciones del complejo *La rama de oro,* de Frazer, incluido el muérdago y el roble. Las anticipaciones se extienden incluso al simbolismo inconsciente de Frazer: los colores de los tres estados citados arriba son, si nos fijamos, el rojo, el blanco y el negro; y el libro de Frazer acaba con la indicación de que el tejido del pensamiento humano ha sido confeccionado con esos tres colores, aunque la situación del blanco o científico es en Blake muy distinta. El siguiente pasaje de *Jerusalén 66* ilustra el modo cómo maneja Blake el simbolismo sacrificial:

Las Hijas de Albión, ordenadas con ropa
que la aguja labrara
Descubrieron sus espaldas y pechos,
el vestido apartaron
Y desnudas tomaron asiento
en la Piedra del juicio.
El cuchillo de pedernal recorre
la Víctima, que aulla:
Su sangre enrojece blancos costados
de blancas Hijas de Albión.
Sus rizos apartan: sobre su frente
cuentan siete guedejas:
Lo coronan con espinas de hierro;
a caña en su mano,
Se burlan diciendo: ¡Mirad al Rey
de setecientos carros!
Desnudo, ropa y cuchillos apartan:
hienden su veste interior:
El corazón buscan dedos crueles
y, solemnes, penetran
Con abundante lloro: templo y altar
en su interior erigen:
Sobre su frente y cabeza derraman
agua fría que cierre
Los ojos por las lágrimas velados:
y que hiele las grutas
De sus fosas nasales, mientras ellas
comen la lengua en cuencos
Y platos de arcilla pintada.

Las imágenes combinan las burlas y sufrimientos de Jesús con rasgos de los sacrificios aztecas, pues Blake cae en la cuenta de que los dos rituales, separados por tanta distancia, significan esencialmente lo mismo. En los ritos mejicanos, «todo el vestuario» es la piel, no una ropa, y el corazón es extraído del cuerpo, no meramente taladrado con una lanza como en la Pasión. Conforme avanza el pasaje, la víctima se expande y deja de ser un cuerpo individual para convertirse en una nación: esto es, empieza a encarnar no meramente al dios agonizante, sino al Hombre Universal originario, Albión, cuyo actual cuerpo muerto es Inglaterra. Los velos y grutas son imágenes religiosas derivadas de la analogía entre el cuerpo humano y el paisaje. La adoración de la serpiente es para Blake un rasgo permanente de este tipo de superstición y la víctima es comida en platos de arcilla en parte porque, como Blake dice en *El Evangelio perpetuo*, «polvo y Arcilla es el alimento de la Serpiente». Una primera figura bíblica del dios agonizante es la de Sísara, el rey de Canaán, cuyo asesinato a manos de Jael evoca la crucifixión de Jesús y Prometeo; y la alusión al «trabajo de aguja» en el segundo verso procede también de la canción guerrera de Débora. El papel desempeñado por las Hijas de Albión muestra lo claramente que Blake asocia el ritual del sacrificio —muchos de cuyos rasgos están tomados de las ejecuciones judiciales— con una perversión del instinto erótico; de hecho, Blake es más claro que Frazer acerca del papel de la «diosa blanca» en el culto del dios agonizante, la Cibeles que decreta la muerte de Atis.

Puerta del sur: visión triple

La concepción de un ciclo común a la vida individual e histórica es la base del simbolismo de diversos poetas modernos, incluidos Yeats, Joyce en *La vela de Finnegan* y Graves en *La diosa blanca.* En sus formas modernas, gira normalmente en torno a una figura femenina. *Las bodas del Cielo y el Infierno* profetizan que alguna vez el amarrado Orco será liberado y destruirá el presente mundo en una «consumación», que significa al mismo tiempo el incendio y el climax de un matrimonio.

Cuando éste se ha consumado, «por una mejora del placer sensual», el mundo de la forma y la razón será «el límite exterior o circunferencia» de éstas en lugar de ser un principio separado y, por ello, tiránico. Uno pensaría que una figura femenina sería más apropiada para el simbolismo del mundo de la forma que no el viejo y masculino Urizen.

En el simbolismo cristiano tradicional, Dios Creador es simbólicamente masculino y todas las almas humanas, trátese de hombres o mujeres, son criaturas y, por ello, simbólicamente femeninas. En Blake, el hombre verdadero está creando al hombre; de aquí que todos los seres humanos, hombres o mujeres, sean simbólicamente masculinos. Lo simbólico femenino en Blake es lo que llamamos naturaleza y se relaciona con la humanidad de cuatro maneras, dependientes de la cualidad de la visión. En el mundo de la muerte o Satán, a quien Blake llama Ulro, el cuerpo humano está completamente absorbido en el cuerpo de la naturaleza, un «oscuro Hermafrodita», como dice Blake en *Las puertas del Paraíso*. En el mundo ordinario de la experiencia que Blake llama Generación, la relación de la humanidad con la naturaleza es la relación del sujeto al objeto. En el normalmente frustrado y suprimido mundo del deseo sexual, que Blake llama Beulah, la relación es la del amante con la persona amada. Y en estado puramente imaginativo o creativo, llamado Edén, la relación es la del creador con la criatura. En los dos primeros mundos, la naturaleza es una remota «voluntad femenina» que atormenta con una especie de suplicio de Tántalo; en los dos últimos, es una «emanación». Las mujeres humanas son asociadas con esta naturaleza femenina sólo cuando representan, con su comportamiento, las características de aquélla. Las relaciones entre el hombre y la naturaleza son diferentes en el ciclo individual y en el histórico; y están resumidas en *El viajero mental*, un poema tan estrechamente relacionado con el simbolismo cíclico de la poesía del siglo XX como *La Belle Dame Sans Merci*, de Keats, lo está con la poesía pre-rafaelista.

El viajero mental describe la vida de un «Niño» desde su infancia, pasando por su adultez, hasta su muerte y renacimiento. Este Niño representa a la humanidad,

y, por consiguiente, su propio ciclo puede ser objeto de una lectura individual y psicológica o social e histórica. La segunda es más fácil y está más cerca del centro de gravedad de aquello sobre lo que Blake está hablando. El poema describe un ciclo, pero un ciclo que difiere del de la visión única en que el énfasis cae sobre el renacimiento y vuelta en lugar de caer sobre la muerte. Un principio femenino, la naturaleza, gira en sentido contrario al Niño, alcanzando la juventud cuando él llega a la vejez y viceversa, y produciendo cuatro fases que podemos llamar hijo y madre, marido y mujer, padre e hija, fantasma (el «espectro» de Blake) y fantasmal desposada (la «emanación» de Blake). Una vez establecidas, vemos que ninguna de estas relaciones es auténtica. La madre no es realmente una madre ni la hija es realmente una hija; y lo mismo ocurre con los otros estados. La «Mujer Vieja», la niñera que cuida al Niño, es Madre Naturaleza, a la que Blake llama Tirzah y que asegura que cada uno entre en este mundo en la mutilada y prisionera forma de un cuerpo físico. El sacrificio del dios agonizante repite este simbolismo y ésta es la razón por la que el nacimiento del Niño contiene también los símbolos de la Pasión (comparemos esta parte de *El viajero mental* con el fin de *Jerusalén 67).*

Cuando el Niño crece, somete a su voluntad una parte de la naturaleza que, por tanto, se convierte en su amante. Es una fase representada en el Preludio de *América.* Cuando el ciclo completa lo que Yeats hubiera llamado su primer giro, alcanzamos el polo opuesto de una «Niña» a la que, como al Niño recién nacido, nadie se atreve a tocar. Este elemento femenino representa la «emanación» o forma acumulada de lo que el Niño ha creado en su vida. Si fuera una auténtica hija y no una criatura dolosamente abandonada en la cuna en lugar de la verdadera hija, sería la creación permanente del Niño, como Jerusalén es la hija de Albión, «una Ciudad, sin embargo, una Mujer»; y con la aparición de tal creación permanente terminaría el ciclo de la naturaleza. Pero en este mundo todas las conquistas de la actividad creadora son heredadas por alguien distinto y perdidas por su creador. Esta desposesión de nuestra más honda experiencia es el tema de *El gabinete de cristal* (comparando las imá-

genes de este último poema con *Jerusalén 70* descubrimos que el nombre de la Niña es, en este contexto, Rahab). El Niño, viejo ahora y a punto de morir, toma, como el viejo rey David, otra «doncella» para que caliente su cuerpo en el lecho de muerte. Se encuentra ahora en el desierto o páramo, que simboliza el fin de un ciclo, y su doncella es Lilith, la desposada del desierto, a la que Blake llama en otro lugar Mujer Umbría. El Niño en su forma de viejo se encuentra, con respecto a ella, en una relación de némesis: debiera seguir el mismo tipo de esfuerzo creador que produjo a la Niña, pero, en cambio, empieza a buscar su «emanación» o forma creada fuera de sí mismo, hasta que el desierto termina por ser parcialmente renovado por sus esfuerzos, él vuelve de nuevo al lugar de la simiente y el ciclo empieza una vez más.

Una exposición grandemente abreviada del mismo ciclo, en un contexto más puramente histórico, aparece en el «Argumento» de *Las bodas del Cielo y el Infierno.* Comenzamos aquí con Rintrah, el profeta del desierto, el Moisés, Elías o Juan Bautista que anuncia una nueva era de la historia; después seguimos el ciclo histórico que hace que el desierto florezca y produce la Tierra Prometida que mana leche y miel. Notemos cómo, del mismo modo que en los tiempos de Moisés, el agua brota en el desierto y cómo la «roja arcilla» de Orco da vida a los blancos huesos de Urizen. La nueva sociedad termina por caer en la decadencia y en la tiranía, obligando al profeta a volver al desierto una vez más para comenzar otro ciclo. El poema llamado *Las puertas del Paraíso,* basado sobre una serie de ilustraciones reproducidas en las ediciones normales de Blake, describe el mismo ciclo en términos ligeramente distintos, individualizados. Aquí, la concepción en el seno, la mutilación del nacimiento que produce la «aflicción de la madre» están simbolizadas por el gusano y la mandrágora. Esta última es tradicionalmente un afrodisíaco, una planta con formas masculinas y femeninas, un opio, la simiente de hombres ahorcados, un «hombre-dragón» que grita cuando es desarraigado (cuando nace), y recuerda al frustrado girasol de los *Cantos de la experiencia.* La asociación de las mandrágoras con la madre en Génesis 30, 14 es la razón por

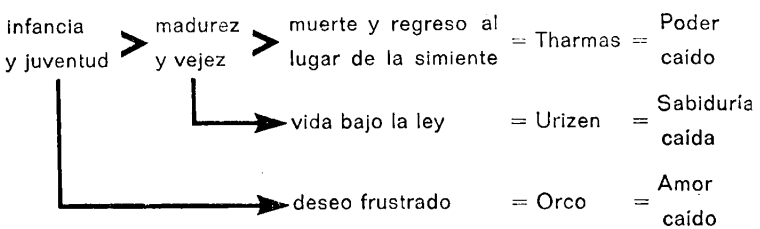
la que Blake utiliza a Rubén en lugar de «Adán» como símbolo del hombre ordinario en *Jerusalén.* El embrión asume la sustancia de los cuatro elementos y los cuatro humores que tradicionalmente corresponden a ellos, de los cuales la «Melancolía de la Tierra» es el dominante. Así, nace el niño y se convierte en un adolescente agresivo, como el Niño de *El viajero mental,* sometiendo la naturaleza a su placer. Esta actitud divide a la naturaleza en una parte que es poseída y otra que se escapa; la separación indica que el niño está también en este poema atado a un movimiento cíclico. Entonces, el joven choca con Urizen, puesto que la lanza en la revolucionaria mano izquierda se opone a la espada del orden establecido en la mano derecha. El título de este emblema, «¡Hijo Mío! ¡Hijo Mío!» alude a la revuelta de Absalón contra David. No es Orco el hijo de Urizen; pero Absalón, pendiente de un árbol (según la tradición, pediente de su dorada cabellera, como el muérdago: Cfr. *El libro de Ahania,* II, 9), es otro dios agonizante o víctima drúida.

Las otras láminas drúidas no son de interpretación dificultosa; representan la frustración del deseo, la reacción desesperada y la transformación del rebelde joven Orco nuevamente en un Urizen con las alas cortadas. Finalmente, el héroe, como el primitivo Tiriel y como el Niño de *El viajero mental* en su vejez, se convierte en un peregrino errante que camina hacia su muerte, como el viejo de *Pardoner's Tale.* Atraviesa la «Puerta de Muerte», puesto que la mitad inferior de un dibujo de *La tumba,* de Brair, omite el tema de la resurrección en la parte superior, y se identifica una vez más con la Madre Naturaleza, con un título procedente de una cita de Job, 17, 14. El prólogo nos pregunta por qué adoramos como si fuera Dios ese inútil y agobiador caminar * de la matriz a la tumba. Esto es, por qué pensamos en Dios como un dios del cielo, del orden automático, siendo así que tal dios del cielo es realmente Satán, el cadáver de Dios. El Epílogo vuelve al ataque y concluye llaman-

* La frase inglesa tiene una fuerza irreproducible. Utiliza la palabra *treadmill,* una especie de molino movido por una rueda de aspas que, a modo de escalera giratoria, era impulsada utilizando dichas aspas como escalones. Se trata de un castigo que se imponía en las cárceles antiguas. (N. del T.)

do a Satán «el Sueño que el caminante perdió a la falda de la Colina». Aparte del tema general del caminante soñador, que es común a este poema y a *El viajero mental* (donde el caminar «mental» es realizado por el poeta y el lector, no por el héroe), existe una alusión más concreta al pasaje en *El viaje del peregrino...*, donde el cristiano, después de haberse dormido a la falda de la Colina Dificultad y después de haber perdido su itinerario, se ve obligado a rehacer su camino como los israelitas en el desierto, a los que se refiere explícitamente Bunyan.

El paso de la muerte al renacimiento viene representado en el simbolismo de Blake por Tharmas, el poder de renovar la vida. La capacidad de renovar individualmente la propia vida es la resurrección, y ésta constituye una ruptura del ciclo; pero en la vida ordinaria tal renovación sólo se produce en el grupo o especie y dentro del ciclo. El símbolo de Tharmas es el mar, comienzo y fin de la vida. Como la caída original del hombre fue también el diluvio, estamos en este mundo, simbólicamente, bajo las aguas; nuestro verdadero hogar es Atlántida o el Mar Rojo, que, para los israelitas, resultó ser tierra seca. Tharmas y Orco son la fortaleza y la belleza, lo sublime y lo patético, las piedras verticales del trilitón drúida ya mencionadas, que están unidas por Urizen, la «razón» anti-intelectual. Así:



PUERTA DEL OESTE: VISIÓN CUÁDRUPLE

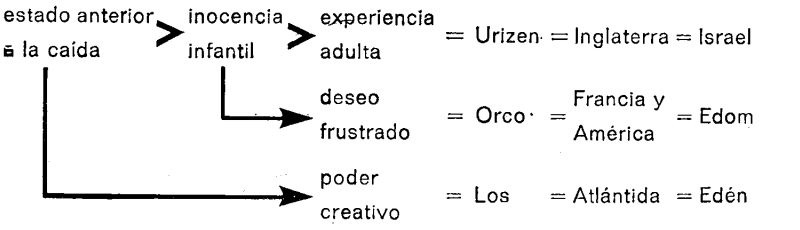
En *The Marriage of Heaven and Hell*, Blake presenta la visión revolucionaria del hombre como angustioso yo centrado en sí mismo y sobre la cumbre de un deseo rebelde; y asocia el deseo emancipador con el fin del mundo tal como por nosotros es conocido. Los Proverbios del

Infierno dicen: «Aquel que desea pero no actúa, engendra pestilencia.» Poner por obra el deseo no conduce a la anarquía, pues el fuego de Orco es «creador de pensamiento»; a lo que conduce es a un apocalipsis en el cual «el conjunto de la creación se consumirá y se mostrará infinita y santa, mientras que ahora se manifiesta finita y corrupta». Pero cuando leemos otras obras de Blake comenzamos a preguntarnos si esta «Voz del Diablo dice la verdad». Blake ciertamente sabe lo que dice en *Las bodas del Cielo y el Infierno;* pero su obra es una sátira, cuyas reglas proceden de otras concepciones. Conforme avanzamos en la lectura de este autor se va haciendo claro que, para él, la emancipación del deseo no es la causa, sino el efecto de la purificación de la realidad. Existió en el proceso de su vida cierto desengaño político; la perversión de la Revolución Francesa convertida en el imperialismo napoleónico, la fortaleza del poder reaccionario en Inglaterra, el continuado ascendiente de los esclavistas en América y una creciente sensación de que Voltaire y Rousseau eran reaccionarios y no revolucionarios fueron los principales elementos de aquel desengaño. Pero a pesar de que estos factores producen un cierto cambio de énfasis en sus últimos poemas, no existe ninguna prueba de que verdaderamente confundiera alguna vez la versión apocalíptica de la realidad con la histórica. A Blake no le gusta la terminología que implica la existencia en el hombre de dos entendimientos —uno del cuerpo y otro del alma— que captan diferentes mundos. Sólo existe un mundo, pero con él se pueden hacer dos cosas. Hay, en primer lugar, lo que él llama visión natural, que parte de la base de que el mundo objetivo es esencialmente independiente del hombre. Esta visión se ve progresivamente hipnotizada por el orden automático, sufre la lejanía de la naturaleza como un suplicio de Tántalo, convierte sus irracionales mecanismos en dioses y racionaliza todos los males e injusticias de la existencia según cualquier fórmula parecida a «todo lo que existe está bien». En sus formas extremas, esta visión alienante se convierte en reflejo del deseo de muerte que existe en el alma y origina guerras aniquiladoras como las que tuvieron lugar en los tiempos de Blake. En segundo lugar, está la visión humana que toma el mundo objetivo

como un «estelar suelo», la base de la realidad, cuya permanencia sólo importa como fundamento estable de la creación humana. La meta de la visión humana es «Religión o Vida Civilizada como existe en la Iglesia Cristiana». Es una vida de pura creación, como la que el cristianismo afirma de Dios, y que, para Blake, sería una parte de la eterna e infinita perspectiva de Dios. Notemos que este autor, como Kierkegaard, nos conduce a un dilema alternativo; pero notemos que los términos de ese dilema son los contrarios a los de Kierkegaard. Para Blake, es el elemento estético el que se mueve en la esfera de la libertad existencial; el elemento ético es el espectador, bajo el cautiverio de la ley y del conocimiento del bien y del mal.

Partimos así de la visión de un «bien» ortodoxo o moral, fundado en la aceptación del mundo que «está ahí», que se opone a los subterráneos deseos «malos» del hombre de vivir en un mundo que tenga más sentido humano. Esta visión de la vida, cuando es examinada a fondo, se convierte en una visión cíclica, que es contemplada por los ciclos más elaborados que acabamos de mencionar. Pero por añadidura a la visión cíclica hay también una dialéctica, que separa dos opuestas visiones humanas y naturales. Las categorías de esas visiones no son el bien y el mal morales, sino la vida y la muerte, una de las cuales produce el verdadero cielo de la creación y la otra el verdadero infierno de la tortura y la tiranía. Hemos encontrado ya un polo de esta dialéctica en la concepción de Satán o muerte, como la única meta posible, desde cierto punto de vista, de todo esfuerzo humano. El otro polo es el impulso de transformar el mundo en una forma humana e imaginativa, el impulso que crea todo arte, toda religión genuina, toda civilización y cultura. Este impulso es personificado por Blake en Los, el espíritu de profecía y creatividad; y es Los, no Orco, el héroe de las profecías de Blake. No procede Los de los inhibidos deseos del niño, sino de los más profundos impulsos creadores a los que se refieren los mitos bíblicos de un estado anterior a la caída. Esos mitos nos dicen que el estado original del hombre no fue primitivo o exclusivamente derivado de la naturaleza, sino civilizado, brotado en el entorno de un jardín y una ciudad. Este esta-

do anterior a la caída es, por así decir, el árbol primitivo del que el hombre es semilla y cuya forma intenta crear de nuevo. Así:



Parece curioso que, especialmente en las primeras profecías, Los aparece desempeñando un papel más reaccionario y siniestro que Urizen mismo. Descubrimos que es Los, no Urizen, el padre de Orco. Que es Los, no Urizen, el que activamente frena a Orco, arrastrándolo bajo el monte Atlas con la «Cadena de los Celos»; y es Los el objeto de los más amargos resentimientos edipianos de Orco. En el Preludio de *América,* se alude a él por su otro nombre, Urthona, y es él, no Urizen, quien remacha las «cadenas de diez vueltas» de Orco. Esas cadenas incluyen evidentemente un tabú del incesto, pues Orco aparece en este Preludio copulando con su hermana. Evidentemente, según lo concibe Blake, hay un elemento profundamente conservador en el espíritu creativo, el cual parece que ayuda a perpetuar el reino de Urizen. De hecho, determinadas funciones que cumple Urizen en las primeras profecías se transfieren a Los en las últimas. De acuerdo con William Morris, la satisfacción que obtenía el artesano medieval con la obra realizada era tan completa que le permitía aceptar la tiranía de la sociedad medieval; de modo semejante, Blake puede vivir en la época de Pitt y Nelson quedando, sin embargo, absorto en la construcción de su palacio del arte sobre las «Grandes Montañas Atlánticas», que permanecerán allí después que deje de existir el «Mar del Tiempo y del Espacio» que las cubre.

Este principio de que la eficaz acción social ha de ser encontrada en la creación artística y no en la revolución es, por supuesto, común a muchos románticos de la épo-

ca de Blake. Sin embargo, no debe ser mirado —con más seguridad en Blake— como un mero sucedáneo neurótico o como un deseo de plenitud en lugar de la fracasada revolución. Prescindiendo del hecho de que la creación artística es un acto altamente social, la concepción que Blake tiene del arte es muy distinta de la de los diccionarios. Se basa sobre lo que nosotros llamamos artes, en virtud de su doctrina de que la realidad humana es creada y no observada. Pero incluye mucho de lo que nosotros no consideramos arte y excluye muchas cosas que si consideramos arte, como las pinturas de Reynolds.

Notemos que en el ciclo de *Las puertas del Paraíso* existe un punto en el que se produce una ruptura con respecto al ciclo, la lámina titulada «Miedo y esperanza son-Visión», que se describe en el comentario como un vislumbre de «El Hombre Inmortal que no puede Morir». El punto que corresponde en *El viajero mental* se produce al describir la forma («Emanación») de la vida que el Niño ha estado construyendo, justamente antes de que adopte la forma engañosa de «niña»:

> *Y estas son las gemas del Alma Humana,*
> *Rubíes y perlas del ojo amante,*
> *Oro puro del corazón doliente,*
> *Suspiro del que ama y del mártir clamor.*

La alegoría excesivamente detallada y rígida no es característica de Blake, pero recurre en *Jerusalén 12,* donde se trata el mismo tema. Evidentemente, Blake entiende por «arte» una vida creativa enraizada en las artes, pero incluye lo que un lenguaje más tradicional llama caridad. Cada acto que realiza el hombre es creador o destructivo. Con el tiempo, parece que desaparecen ambas clases de actos, pero de hecho sólo el destructivo, el acto bélico, la esclavitud, el parasitismo y el odio, se pierden en realidad.

Los no es simplemente el poder creador, sino también el espíritu del tiempo. Más precisamente, es el poder que construye en el tiempo el palacio del arte (Golgonooza), que es atemporal. Como dice Blake es un aforismo gramaticalmente violento, las ruinas del tiempo edifican mansiones en la eternidad. Los resultados del auto-sacri-

ficio, martirio y sufrimiento de la injusticia persisten, en un mundo invisible pero permanentemente creado, a partir del tiempo, por la imaginación. Este mundo es la genuina Atlántida o Edén en que realmente vivimos. Tan pronto como caemos en la cuenta de que, efectivamente, vivimos en él, entramos en lo que Blake llama Juicio Final. La mayoría de los hombres no llegan a este acto de lucidez y aquellos que lo realizan tienen la responsabilidad de ser sus evangelistas. De acuerdo con Blake, casi todo lo que el iluminado puede hacer por el que no lo está es de naturaleza negativa; su tarea es aguzar la dialéctica de las visiones humana y natural, mostrando que son solamente las alternativas del apocalipsis y la aniquilación.

Obviamente, Blake espera una considerable reacción social a la visión en su época e inmediatamente después. Pero aunque cada uno respondiera completa y simultáneamente, la Ciudad de Dios no resultaría inmediatamente visible; si así ocurriera, sería simplemente un entorno objetivo más. El «cielo» verdadero no es una ciudad resplandeciente, sino el poder de traer a la existencia tales ciudades. En el poema «My Spectre around me», Blake pinta un personaje como el Niño de *El viajero mental* en su vejez, intentando vanamente su «emanación», el cuerpo total de lo que puede amar y crear, fuera de sí mismo en lugar de en su interior. La tendencia natural del deseo (Orco) en sí mismo es encontrar su objeto. De aquí que el efecto del impulso creador sobre el deseo esté obligado a ser restrictivo hasta que la liberación de dicho deseo se convierte en su producto inevitable de la creación.

Puesto que el mundo real es la fuente de la visión humana y no natural (lo cual significa indefinida en su forma) no se encuentra como siempre entre las estrellas, sino que tiene la forma de un único y gigantesco cuerpo humano, cuyas partes están de este modo ordenadas:

Urizen	= cabeza	= ciudad.
Tharmas	= cuerpo	= jardín.
Orco	= ijares	= suelo o lecho del amor.
Urthona (Los)	= piernas	= mundo subterráneo o sueño y reposo.

Salvo que no es un mundo caído, los cuatro niveles corresponden muy estrechamente a los cuatro niveles tradicionales que encontramos en la poesía medieval y renacentista. El presente mundo físico, mediante la «mejora del gozo sensual», se convertiría en parte integral de la naturaleza, y así el intento de Comus de seducir a la Doncella apelando a la «naturaleza» no sería ya una seducción o un argumento especioso, Pero la distinción verdaderamente importante es que para los poetas anteriores, los dos niveles superiores, la ciudad y el jardín, eran de origen divino y no humano, mientras que para Blake son al mismo tiempo de origen divino y humano, y su recuperación depende del poder creador del hombre lo mismo que el poder creador de Dios.

La diferencia entre la versión tradicional de la realidad y la blakiana corresponde a la diferencia entre la primera y la última láminas de las ilustraciones de Job. En la primera, Job y su familia se encuentran en estado de inocencia (Beulth), en un pacífico reposo pastoril como el del Salmo 23. Se mantienen dentro de unos cánones tradicionales obedeciendo a la divina Providencia, que los ordenó, y de aquí que sean imaginativamente niños. No hay nada en la imagen que sugiera algo inadecuado, salvo que, en una evocación de un salmo muy distinto (137), existen instrumentos musicales colgados de un árbol en la parte superior. En la última lámina, las cosas son muy parecidas a como antes, pero la familia de Job ha cogido los instrumentos y está tocando. En Blake, recuperamos nuestro estado original no mediante un retorno, sino mediante una recuperación. A su vez, el acto de creación no consiste en sacar algo de la nada, sino en hacer libre algo que ya se poseía.

12

EL BARCO EMBRIAGADO: ELEMENTOS REVOLUCIONARIOS EN EL ROMANTICISMO

Una concepción como es la del «Romanticismo», se encuentra bastante alejada de la actual experiencia literaria, en un mundo interior en el que la infinidad de cosas heterogéneas destellan con el glorioso brillo de la simplificación. Algunas de ellas, sin embargo, son generalmente aceptadas; empezaremos por éstas. En primer lugar, el Romanticismo tiene históricamente su centro de gravedad alrededor del período comprendido entre 1790 y 1830. Esta afirmación nos libera de la falacia de una caracterización atemporal, según la cual atribuimos determinadas cualidades al Romanticismo, cualidades que no encontramos en la época de Pope —tales como la sintonía con la naturaleza o lo que fuere—, sólo para que alguien nos venga con un poema de Propercio, Kalidasa o del mismo Pope, y nos pida que digamos si en él aparecen las tales cualidades. En segundo lugar, «Romanticismo» no es un término de carácter histórico como lo es la palabra «medieval»; parece tener otro centro de gravedad en las artes creativas. Hablamos con más naturalidad de literatura, pintura y música románticas. Es verdad que también hablamos de filosofía romántica; pero

lo que nos parece más claramente romántico en ella son elementos tales como la ética existencial de Fichte o las construcciones analógicas de Shelling; cosas ambas que, de diferentes maneras, son ejemplos de la filosofía creada por una mente esencialmente literaria, como la de Sartre o Maritain en nuestros días. Así al menos le parecía a Kant, si juzgamos por una carta suya dirigida a Fichte sugiriéndole que abandonara la filosofía, como tema demasiado difícil para él, y se limitara a las fáciles vulgarizaciones.

En tercer lugar, incluso en su aplicación a las artes creativas. «Romanticismo» es un término selectivo, más selectivo incluso de lo que va siendo considerado el de «Barroco». Consideramos que en él está incluido Keats, pero no totalmente Crabbe; está incluido Scott, pero no —generalmente hablando— Jane Austen; está incluido Wordsworth, pero de ningún modo James Mill. En su uso generalizado, el término «romántico» hace contraste con los de «clásico» y «realístico». Ninguno de estos contrastes parece satisfactorio. Difícilmente podemos llamar anti-realístico al prefacio de las *Baladas Líricas*, de Wordsworth, ni tampoco se puede ignorar el hecho de que Shelley era mejor especialista en clásicos que —digamos— Dryden, quien, según Samuel Johnson, tradujo el primer libro de la *Ilíada* sin saber lo que contenía el segundo. Sin embargo, se da el fenómeno de estas parejas, y vamos a examinarlas. Por último, en cuarto lugar, aunque selectivo, el término «Romanticismo» no es una categoría caprichosa. No mira a Byron como sucesor de Pope o a Wordsworth como sucesor de Milton —lo cual hubiera sido bastante aceptable para ambos poetas—, sino que asocia a Byron con Wordsworth, para mutuo disgusto.

Aceptado todo esto, también hemos de evitar las dos trampas que encierra la frase «historia de las ideas». En primer lugar, una idea, en sí, es independiente del tiempo y puede ser razonada; un acontecimiento histórico no es lo uno ni lo otro. Si el romanticismo es en parte un evento histórico —y evidentemente lo es—, la frase de Hulme, «Objeto incluso al mejor de los románticos», vendría a ser como decir: «Objeto incluso a la mejor de las batallas de la guerra napoleónica». Los más generali-

zados juicios de valor sobre el Romanticismo en su conjunto son racionalizaciones de acuerdos o desacuerdos con determinada creencia de la que se supone que la poesía romántica constituye su objetivo correlativo.

Esta última es la segunda trampa, la hegeliana. En la cual caemos cuando presuponemos que alrededor de 1790 o más temprano surgió en la historia una especie de tesis que fue encarnada por el movimiento romántico. Tal presupuesto nos conduce a estudiar todos los productos culturales que llamamos románticos como alegorías de esa tesis. Las tesis tienen la virtud de entrar en contradicción unas con otras y, si intentamos pensar el Romanticismo como una sola «idea», todo lo que podemos hacer con él es lo que hizo Lovejoy [1]: dividirlo en una serie de ideas contradictorias que no tenían nada importante en común. En literatura y, más particularmente en poesía,, las ideas están subordinadas a las imágenes, a un lenguaje más «simple, sensual y apasionado» que el de la filosofía. De aquí que sea posible que dos poetas se relacionen por casualidades comunes imaginativas aun cuando no estén de acuerdo en nada tocante a la religión, política o teoría del arte.

La historia de las imágenes, de modo distinto a la de las ideas, parece ser, en su mayor parte, un ámbito en el que, según las palabras de la poetisa de ficción canadiense [2], «la mano del hombre nunca pasó por allí». A pesar de todo, parece que nuestro propio razonamiento nos conduce inexorablemente a este ámbito; quizá las deficiencias en lo que sigue podrán ser excusadas en parte por la novedad del tema, al menos para mí. Haciendo toda una serie de concesiones a la prodigiosa variedad de técnicas y ángulos de enfoque, todavía es posible encontrar un coherente cañamazo (desearía que el idioma inglés tuviera un equivalente mejor de la palabra francesa *cadre)* en las imágenes de la poesía medieval y renacentista. El rasgo más notable y obvio de este cañamazo es la división del ser en cuatro niveles. El superior es el cielo,

[1] Ver el artículo «On the Discrimination of Romanticisms», *Essays in the History of Ideas* (1948).

[2] Ver *Sarah Binks,* por Paul G. Hiebert (1947). Sin embargo, la broma, como otras muchas, está anticipada en *Finnegans Wake,* 203.

lugar de la presencia de Dios. Vienen después los dos niveles del orden natural, el humano y el físico. El orden de la naturaleza humana, u hogar del hombre, viene representado en la Biblia por la narración del Jardín de Edén, y por el mito de la Edad de Oro en Boecio y otros autores. El hombre ya no se encuentra en él, pero el fin de todo su cultivo de lo religioso, lo moral y lo social es levantarlo a algo que se le parece. La naturaleza física, el mundo de los animales y plantas, es aquel en el que ahora se encuentra el hombre; pero, de modo distinto a los animales y plantas, el hombre no se adapta a él. Desde su nacimiento se ve enfrentado a una dialéctica moral y debe levantarse sobre este nivel hasta su correcto lugar humano o bien debe hundirse bajo él en el cuarto, el del pecado, la muerte y el infierno. Este último nivel no forma parte del orden de la naturaleza, pero su existencia es lo que actualmente la corrompe. Un cañamazo muy semejante podemos encontrar en la poesía clásica; y la alianza de los dos en lo que tan frecuentemente llamamos humanismo cristiano explica suficientemente el antagonismo entre el movimiento romántico y la tradición clásica, a pesar de sus muchas y notables afinidades con esa tradición.

Este cañamazo de imágenes, aunque estrechamente vinculado en la práctica a la creencia, no es en sí una creencia o la expresión de una creencia. Es simplemente un modo de ordenar imágenes y una fuente de metáforas. Al mismo tiempo, la palabra «cañamazo» es en sí una metáfora espacial, y todo tipo de cañamazo es apto para ser proyectado en el espacio e incluso confundido o identificado con su proyección espacial. En Dante, el Edén es un largo camino ascendente en la cumbre de la montaña del purgatorio; el cielo está mucho más elevado y el infierno está abajo en el centro de la tierra. Podemos saber que tales concepciones del cielo y el infierno no dependen de metáforas espaciales sobre lo que está arriba y lo que está abajo; pero un poeta cosmológico, manejándolos como imágenes, tiene que colocarlos en algún lugar. Para Dante era muy sencillo colocarlos en la cumbre y en la base del orden natural, porque no conocía alternativa alguna a la imagen ptoloméica del mundo. Para Milton, que sí conocía una alternativa, el problema era más

complejo y el cielo y el infierno miltonianos están fuera del cosmos, en una especie de arriba y abajo absolutos. Después de Milton vino Newton; y tras éste, las ideas de arriba y abajo quedaron irreparablemente confundidas.

Lo primero que me salta a la vista en el Romanticismo es el efecto de un profundo cambio, no primariamente en la creencia, sino en la proyección espacial de la realidad. El cual, a su vez, conduce a una diferente localización de los diversos niveles de esa realidad. Tal cambio en la localización de las imágenes necesariamente tiene que venir acompañado —o incluso producir— cambios en las creencias y actitudes. Y estos últimos son exhibidos por los poetas románticos. Pero el cambio en sí mismo no está en la creencia o la actitud, y puede ser encontrado, o al menos, afectar a poetas de una gran diversidad de creencias.

En el primitivo esquema, el desorden del pecado, la muerte y la corrupción, quedaban restringidos al mundo sub-lunar de los cuatro elementos. Sobre la luna estaba todo lo que quedaba de la naturaleza que Dios había planeado originalmente antes de la caída. Los planetas, con sus esferas conducidas por los ángeles, eran imágenes de un orden natural divinamente sancionado que era también el verdadero hogar del hombre. De aquí que no existiera incongruencia poética en el hecho de que Dante colocara su Paradiso en las esferas planetarias, ni tampoco que Milton asociara la música de las esferas con el canto de los ángeles en la *Oda a la Navidad,* como tampoco lo existía en utilizar la misma palabra «cielo» para el reino de Dios y para el firmamento. Un poeta post-newtoniano tiene que pensar en la gravitación y en el sistema solar. Como nos ha recordado Miss Nicolson [3], Newton pedía la musa; pero la musa apropiada era Urania, y Urania ya ha sido requerida por Milton para que descienda a una posición más segura sobre la tierra, en la segunda mitad del *Paraíso Perdido.*

Permítasenos volver al poema de Blake *Europa,* grabado en 1794. *Europa* contempla la historia del mundo occidental desde el nacimiento de Cristo hasta el comienzo de la Revolución Francesa y, en sus primeros versos, paro-

[3] *Newton Demands the Muse,* por Marjorie H. Nicolson (1946).

dia la *Oda a la Navidad.* Para Blake todas las deidades asociadas con los planetas y cielos estrellados, a cuya cabeza está Enitarmona, la Reina del Cielo, son proyecciones de una humana voluntad de tiranía, racionalizada como necesidad eterna y orden. Según este poema, el cristianismo no abolió, sino confirmó, la religión natural en la cultura clásica que había deificado a los dioses-estrellas. La Revolución Francesa firma la sentencia contra la tiranía y el ángel que toca la última trompeta como símbolo del final despertar que toca de la libertad es Isaac Newton. La portada de *Europa* es la famosa visión del dios del cielo, Urizen, llamado ordinariamente el Anciano de Días, llevando en su mano izquierda un compás. Esta imagen está estrechamente relacionada con el retrato que Blake hace de Newton, igualmente preocupado con un compás y olvidado de los cielos que se supone está estudiando.

En resumen, la idea de Blake es que el universo de la moderna astronomía como fue revelado por Newton muestra sólo un orden ciego, mecánico, sub-humano y no la presencia personal de una deidad. El mismo Newton tendía aún a considerar a Dios como «allá arriba»; pero lo que había allá arriba, según Blake, es solamente un sistema de diagramas geométricos entrelazados y Dios —dice Blake— no es un diagrama matemático. El newtonismo conduce a lo que para Blake son errores intelectuales, como el sentido de una superioridad de las abstracciones sobre las cosas reales y la idea de que el mundo verdadero es un mundo medible, aunque invisible, de cualidades primarias. Pero la principal afirmación de Blake es que la admiración de los mecanismos celestiales nos lleva a establecer la vida humana también sobre patrones mecánicos. En otras palabras, el mito blakiano de Urizen es una versión más condensada y sofisticada del mito de Frankenstein.

El malvado de Blake, el siniestro, o meramente los complacientes dioses del cielo, Urizen, Nobodaddy, Enitharmona, Satán, nos recuerdan seres semejantes en otros románticos: el Júpiter de Shelley, el Arimán de Byron, el Señor en el Prólogo de *Fausto.* Estos, a su vez, producen los posteriores dioses y diosas románticos, como la femenina «*froide majesté*», de Baudelaire, la

Voluntad Inmanente, de Hardy o el Dios de Housman en «The chestnut casts his flambeaux», que es un bruto y un canalla porque es un dios del cielo que controla las estaciones y envía su lluvia sobre el justo y el injusto. La asociación del mecanismo siniestro o insconsciente con lo que ahora llamamos espacio exterior es un lugar común de la actual literatura que constituye una herencia romántica. Quiza *1984,* de Orwell, una visión de una tiranía mecánica informada por la sombra de un Gran Hermano que no puede morir, es el punto final del desarrollo de una imagen que comenzó con el Anciano de Días blakiano. Naturalmente, no todos los poetas relacionan lo mecánico con el movimiento de las estrellas, como Blake, ni lo ven como imitación humana del tipo erróneo de la creatividad divina. Pero el contraste entre lo mecánico y lo orgánico está profundamente enraizado en el pensamiento romántico y la tendencia es a relacionar lo mecánico con la conciencia ordinaria, como vemos en la explicación que da Coleridge de la fantasía asociativa en su *Biographia* o la que da Shelley del pensamiento discursivo en la *Defensa de la poesía.* Esta ofrece un llamativo contraste con la tradición cartesiana en la que, por supuesto, lo mecánico se asocia a lo subconsciente. Puesto que lo mecánico es característico de la experiencia ordinaria, se encuentra particularmente en el mundo «exterior»; el mundo superior u orgánico está, por consiguiente, «dentro», y aunque todavía es llamado superior o más alto, la dirección metafórica natural del mundo interior es hacia abajo, dentro de las simas profundas de la conciencia.

Por eso, si un poeta romántico desea escribir sobre Dios, tiene más dificultades que Dante o incluso Milton para encontrar un lugar donde colocarlo; y en conjunto prefiere no colocarlo en ningún sitio o encuentra las metáforas «dentro» más seguras que las metáforas «allá arriba». Cuando Wordsworth habla, en *El preludio* y en otras partes, de sentir la presencia de la divinidad a través del sentido de interpenetración de la mente humana y los poderes naturales, tenemos la sensación de que sus inmensas y poderosas formas, como el genio de Yeats, han conseguido darle las metáforas adecuadas a su poesía. En el segundo libro de *La excursión* tenemos una

notable visión de la que ha sido llamada ciudad celestial[4] de los filósofos del siglo XVIII, fundida en el molde de la ascensión a una montaña, en cuya cumbre aparece la ciudad. Creo que el simbolismo tiene por modelo la visión de Cleópolis, que se encuentra en el primer libro de *La reina de las hadas,* y su técnica es admirablemente controlada y precisa. Sin embargo, no es éste, con toda seguridad, el verdadero Wordsworth. El genio le suministró metáforas equivocadas; metáforas que Spenser utilizó con convicción llena de fantasía, pero que sólo rozaron la superficie de la mente de Wordsworth.

El segundo nivel de la vieja construcción era el mundo de la naturaleza humana original, que ahora es un paraíso perdido o una edad de oro. Es concebido como un hogar mejor y más adecuado al hombre que su actual entorno, ya sea que el hombre pueda o no recuperarlo. Pero en la vieja construcción, este mundo no fue ordinariamente pensado como de origen o concepción humanos. Adán despertó en un jardín que no había sido plantado por él, en un agradable suburbio de la Ciudad de Dios; y cuando los descendientes de Caín comenzaron a edificar ciudades sobre la tierra, construyeron según los modelos ya existentes en el cielo y en el infierno. En la Edad Media y en el Renacimiento, los intermediarios que ayudaron al hombre a levantarse desde el mundo físico fueron cosas tales como los sacramentos de la religión, la ley moral y los hábitos virtuosos, ninguna de las cuales cosas es de invención humana. Esos fueron los intermediarios seguros e indiscutidos, los medios genuinamente pedagógicos. Podía discutirse o negarse —y de hecho lo fue— si las artes humanas de la poesía, la pintura y la música eran, en este sentido, genuinamente pedagógicas. Y los poetas mismos, al escribir apologías de la poesía, raramente proclamaban su igualdad con la religión o la ley, más allá de señalar que los primitivos grandes poetas fueron profetas y legisladores. Para la mentalidad moderna existen dos polos de la actividad intelectual. Uno puede ser descrito como sentido, palabra con la cual me refiero al reconocimiento de lo que la experiencia suministra: el hábito mental observador y empírico en el

[4] *The Heavenly City of the Eighteenth-Century Philosophers,* por Carl Becker (1951).

que, entre otras cosas, tienen su origen las ciencias inductivas. En esta actitud, la realidad está, ante todo, «allá fuera», prescindiendo de lo que le ocurra después. El otro polo es el aspecto mental puramente formalizador o constructivo en el cual la realidad es algo traído a la existencia por el acto de construcción. Es obvio que en la poesía pre-romántica existe una fuerte afinidad con la actitud que hemos llamado sentido. El poeta, en todas las épocas y culturas, prefiere las imágenes a las abstracciones, las sensaciones a los conceptos. Pero la estructura pre-romántica de las imágenes pertenecía a una naturaleza que era la obra de Dios; el boceto de la naturaleza era, como dice Sir Thomas Browne, el arte de Dios; la naturaleza es así una estructura o sistema objetivo que ha de seguir el poeta. Las metáforas apropiadas, basadas en la idea de imitación, son de naturaleza física y visual; y la capacidad creadora del poeta encuentra modelos fuera de él.

Se reconoce generalmente que Rousseau representó y realizó en cierta medida un cambio revolucionario en la actitud moderna. Pienso que el principal motivo de su impacto no fueron sus opiniones políticas o pedagógicas como tales, sino su punto de partida de que la civilización era un artefacto puramente humano, algo que había hecho el hombre, pudo deshacer, pudo someter a su propia crítica y del que, en todo momento, fue responsable el hombre [5]. Sobre todo, era algo cuyo único modelo conocido estaba en la mente humana. Este tipo de presupuesto es tan penetrante que afecta a aquellos que detestan a Rousseau y a quienes nunca oyeron hablar de él, igual que a la pequeña minoría de sus admiradores. Además, cala en la mente de una vez, mientras que la desaparición de los presupuestos contrarios a éste, como el de la inteligencia literal y el de la naturaleza histórica del relato sobre el Jardín del Edén, se produce muy gradualmente. El efecto de tal presupuesto es do-

[5] No supongo que el hombre no fuera considerado responsable de su civilización en los tiempos anteriores al Romanticismo; pero existe una gran diferencia psicológica en el hecho de considerar al hombre como continuo creador de su civilización o sólo como la persona a la que se confió una forma originalmente dada a él por Dios.

ble. En primer lugar, coloca a las artes en el centro de la civilización. La base de ésta es ahora el poder creador del hombre; su modelo es la visión humana que se revela en las artes. En segundo término, este modelo, así como las fuentes del poder creador, se colocan ahora en el cielo interior de la mente, puesto que el mundo exterior es considerado como un espejo que refleja y hace visible lo que existe dentro. Así, el mundo «exterior», cuya principal parte está «allá arriba», cede importancia y prioridad al mundo interior; de hecho, deriva al menos su significado poético de él. «Contemplando los objetos de la Naturaleza —dice Coleridge en los apuntes— más que estar observando algo nuevo me parece como si estuviera buscando, como si estuviera *pidiendo* un lenguaje simbólico aplicable a algo que hay dentro de mí y cuya existencia es perpetua.» Este principio se extiende tanto al mundo que nos rodea inmediatamente, que es en Wordsworth el emblema de la música de la humanidad, como a los cielos estrellados sobre los que Keats lee «inmensos símbolos en forma de nube, de un alto poema».

De aquí resulta que en la poesía romántica no se ponga el acento sobre lo que hemos llamado el sentido, sino sobre el poder constructivo de la mente, en el que la realidad es traída al ser mediante la experiencia. Existe un contraste en el lenguaje popular entre lo romántico y lo realista; en él, la palabra «romántico» implica una visión de la realidad, sentimentaloide o color de rosa. Este sentido vulgar del mundo puede arrojar alguna luz sobre la intensidad con que los poetas románticos pretendían desafiar a la realidad externa creando una uniformidad y la cuidadosa exclusión de todo lo que pudiera disiparlo es uno de los rasgos constantes y típicos de la mejor poesía romántica, aunque, si lo preferimos, podemos llamarlo disociación de la sensibilidad. Semejante técnica poética es psicológicamente afín a la magia, que también intenta hacer realidad determinadas fuerzas espirituales mediante la concentración sobre un determinado tipo de experiencias. Palabras tales como «encantamiento» o «maleficio» evocan una uniformidad de humor al mismo tiempo que el repertorio de un mago. Histórí-

ca y genéricamente hablando, es afín al romance * con sus esfuerzos por mantener un mundo autónomo e idealizado sin las intrusiones del realismo o la ironía.

Por estas razones, el Romanticismo es difícil de adaptar a la novela, que exige una actitud empírica y observadora; su contribución a la prosa de ficción es más bien, muy adecuadamente, una forma de romance. En éste, los caracteres tienden a convertirse en proyecciones psicológicas y la acción se coloca en una época pretérita suficientemente remota para que sea re-creada más bien que analizada empíricamente. Consideramos a Scott dentro del movimiento romántico; a Jane Austen, vinculada a él principalmente por sus parodias de ese tipo de sensibilidad que intenta vivir en un mundo de propia creación en lugar de adaptarse al único que existe. Marianne, en *Sentido y Sensibilidad,* Catherine, en *La abadía de Northanger* y, por supuesto, todos los personajes de *Amor y amistad,* son ejemplos. El manifiesto naturalista de Crabbe, al comienzo de *La aldea,* expresa una actitud que, en sí misma, no está alejada de la de Wordsworth. Pero Crabbe es un novelista en verso, de un modo que no lo es Wordsworth. El soldado de *El preludio* y el buscador de sanguijuelas, en *Resolución e independencia* son caracteres puramente románticos en el sentido que acabo de decir, como proyecciones psicológicas. Esto es, se convierten en mitos provisionales o epifánicos. Podemos notar también que la interiorización de la realidad en el Romanticismo propiamente hablando desarrolla un contraste entre esta corriente y un realismo contemporáneo que procede de la tradición pre-romántica, pero que adquiere una actitud más puramente empírica con respecto al mundo exterior.

---

* La palabra inglesa *romance* tiene una gama de matices más rica que la de su correspondiente castellana. En literatura puede significar, además de lo que nosotros llamamos «lengua romance» o vernácula, tanto el género poético que nosotros llamamos romance como la narrativa no realística o seudo-realística, en cuyo caso podría ser traducida por el término «novelesco», equivalente a ese tipo de argumento en que, sin entrar en el campo de lo que hoy llamamos «literatura fantástica», sin embargo, la fantasía es predominante. Hemos preferido mantener siempre una traducción literal, dejando al lector el cuidado de darle el matiz que en cada caso pida el contexto. (N. del T.)

El tercer nivel de la vieja construcción era el mundo físico, teológicamente caído, en el que ha nacido el hombre, pero que no es el verdadero mundo de la naturaleza humana. La actitud primaria del hombre frente a la naturaleza física externa es, así, de distanciamiento. El tipo de tentación representada por la Morada del Deleite de Sir Thomas Browne, o el Comus de Milton se basan en la falsa sugerencia de que la naturaleza física, que es libertad moral relativamente inocente, puede ser tomada como modelo de la naturaleza humana. Las semejanzas entre las técnicas poéticas utilizadas en el episodio de la Morada del Deleite y algunas de las técnicas de los románticos son superficiales. Spenser, a diferencia de ellos, es consciente de estar produciendo una pieza retórica preestablecida, destinada a mostrar que la Morada del Deleite no es natural, sino artificial en el moderno sentido. Para los poetas pre-románticos, el hombre no es el hijo de la Naturaleza en el sentido de que, originariamente, fuera un primitivo. El Adán de Milton se convierte en buen salvaje inmediatamente después de su caída; pero no es ésta su naturaleza original. En el Romanticismo, el culto de lo primitivo es un subproducto de la interiorización del impulso creador. Siempre se supuso que el poeta imita a la naturaleza; pero si el modelo de su creatividad está en su mente, la naturaleza que va a imitar se encuentra en su interior aun en el caso de que también se encuentre fuera.

La forma original de la sociedad humana se encuentra también escondida «dentro». Keats alude a esta oculta sociedad cuando dice en una carta a Reynolds: «El hombre no debería discutir ni afirmar, sino susurrar los resultados a su vecino... y la Humanidad... se convertiría en una gran democracia de Arboles del Bosque». Coleridge se refiere a ello en la *Biografía* cuando dice: «El medio a través del cual los genios se entienden recíprocamente no es el aire que nos rodea; sino la *libertad* que tienen en común». Que el poeta romántico sea conservador o revolucionario depende de que considere la sociedad originaria oculta por la sociedad existente o bien manifiesta a través de ella. En el primer caso, considerará la verdadera sociedad como una estructura primitiva de la naturaleza y la razón admirará lo popular, lo sen-

cillo o incluso lo bárbaro más que lo sofisticado. En el segundo caso, considerará que la verdadera sociedad interior se manifiesta a través de una Iglesia sacramental o a través de las actitudes instintivas de una aristocracia. La búsqueda de una sociedad ideal visible en la historia conduce a una fuerte admiración por la Edad Media, que a veces ha sido considerada en el Continente como el rasgo esencial del Romanticismo. Ha sido resaltada la afinidad entre el más extremo conservadurismo romántico y los movimientos revolucionarios subversivos fascistas y nazis de nuestros días. El significado actual y para nosotros de ese hecho es que la noción de la interioridad del poder creador es intrínsecamente revolucionaria, exactamente del mismo modo que la construcción pre-romántica era intrínsecamente conservadora, incluso en el caso de poetas tan revolucionarios como Milton. La admiración de auto-identificación que tantos románticos manifiestan por Napoleón tiene mucho que ver con la asociación de la fuerza natural, el poder creador y el estallido revolucionario. Como dice Carlyle en una afirmación sobre Napoleón, cautelosa en medida poco frecuente, «lo que Napoleón *hizo* equivaldrá a largo plazo a lo que hizo *con justicia;* lo que la Naturaleza sancionará con sus leyes».

Más aún, el poeta romántico es parte de un proceso total, está comprometido y unido con un poder creador mayor que él mismo, pues incluye su propio poder. Este poder creador mayor tiene con él una relación que podemos llamar, adoptando un término de Blake, su forma vehicular. El sentido de identidad con un poder mayor de la energía creadora nos sale al encuentro por todas partes en la cultura romántica. Pienso que ello ocurre hasta en los lienzos de Delacroix, abarrotados de multitudes excitadas, y en los tremendos finales beethovenianos llenos de voluntad de poder. El simbolismo de ello en la literatura ha sido bastante exhaustivamente estudiado en *The Mirror and the Lamp,* del profesor Abrams, y en *The Subtler Language,* del profesor Wasserman, para que yo añada ahora algo más que una o dos breves notas a este tema. A veces, el mayor poder de esta forma vehicular es un viento impetuoso, como en la *Oda* de

Shelley y en la figura de la «correspondiente brisa»[6] estudiada por el profesor Abrams. La imagen del arpa eolia o lira —los poetas románticos fácilmente son incompletos en su orquestación— pertenece a este ámbito. A veces se trata de un barco llevado por una brisa o corriente o por fuerzas mágicas más eficaces, como en el *Viejo marino*. Esta imagen aparece tan frecuentemente en Shelley que me ayudó a encontrar título para este trabajo; la introducción a *Peter Bell*, de Wordsworth, tiene un barco volador estrechamente relacionado con la luna. Esos poemas de Wordsworth en los que nos sentimos llevados por la fuerza del ritmo, *Peter Bell, El muchacho idiota, El carretero* y otros me parecen los poemas más principales de Wordsworth. A veces, la forma vehicular es un intenso estado de conciencia en el cual nos sentimos mayores de lo que sabemos, o por un intenso sentimiento de comunión, como en las imágenes sacramentales del trigo y el vino, en las grandes Odas de Keats.

El sentido de unidad con un poder mayor es, con toda seguridad, una de las razones por las que una parte tan importante de la mejor poesía romántica es mitopoiética. El mito es típicamente la historia de un dios con forma y personalidad humanas, pero que, al mismo tiempo, es un dios del sol, un dios del árbol o un dios del mar. Identifica el mundo humano con el no humano, una identificación que constituye también una de las principales funciones de la misma poesía. Coleridge llega a convertirla en parte de la imaginación primaria, así como de la secundaria. «Llamo a esto el *yo* —dice en los Apuntes— identificación del perceptor con lo percibido.» Las «Formas Gigantes» de las profecías de Blake son estados del ser y del sentimiento en los cuales tenemos un propio ser y unos propios sentimientos; las inmensas y poderosas formas de *The Prelude*, de Wordsworth, tienen afinidades similares; incluso los sueños de De Quincey parecen vehiculares en el mismo sentido. Es curioso que exista tan escasa teoría mitopoiética en los poetas románticos, teniendo en cuenta que los críticos más consultados de

[6] Ver «The Correspondent Breeze», reimpreso en *English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism*, ed. M. H. Abrams (1960).

aquella época se lamentaban tanto como los actuales de la oscuridad del mito.

Un llamativo rasgo de los poetas románticos es su resistencia a la fragmentación. Su casi necesidad de expresarse en largos poemas continuos es tan notable como sus cualidades líricas. En otro lugar he indicado que el romance, en su forma más ingenua y primitiva, es una secuencia de aventuras sin fin terminadas sólo por la muerte o el hastío del autor. En el Romanticismo recurre algo de esta forma intrínsecamente sin fin del romance. Childe Harold y Don Juan son Byron en tal medida que los poemas que sobre ellos versan sólo pueden terminar con la muerte del autor o por el aburrimiento producido por el personaje. *El preludio* y, más aún, el gigantesco esquema del que formaba parte, tiene una relación semejante con respecto a Wordsworth y algo paralelo está comenzando a apuntarse al mismo tiempo en *El sueño y la poesía,* de Keats, y en *La reina Mab,* de Shelley. Tocamos aquí el problema del poema romántico inconcluso, que ha sido estudiado por el profesor Bostetter [7]. Lo que ahora intento, sin embargo, es estudiar el rasgo de la ilimitada continuidad, que parece relacionado con el sentido de la energía vehicular, del ser llevado por una fuerza mayor que nosotros, la cualidad que, según Keats, fuera de la literatura convierte la vida del hombre en una alegoría continuada. Así, hemos encontrado que la estructura metafórica de la poesía romántica tiende a avanzar hacia dentro y hacia abajo, en lugar de hacerlo hacia fuera y hacia arriba; de aquí resulta que el mundo creador es profundamente interiorizado y también lo es el cielo o lugar de la presencia de Dios. El Orco de Blake y el Prometeo de Shelley son titanes aprisionados bajo la experiencia; los Jardines de Adonis se encuentran abajo en *Endymion,* siendo así que se encuentran arriba en *La reina de las hadas* y en *Como;* en *Prometeo liberado* todo lo que ayuda a la humanidad viene de abajo, asociado con los volcanes y fuentes. En *The Revolt of Islam* hay una curiosa colisión con un hábito metafórico más viejo, cuando habla Shelley de

[7] *The Romantic Ventriloquists* (1963).

Un poder, una sed, un saber... debajo
De todo pensar, como, tras el éter, la luz.

Las geografías de cuevas y corrientes subterráneas de *Kubla Khan* aparecen con mucha frecuencia en todo lo que Shelley dice sobre el proceso creador. Por ejemplo, en *Especulaciones sobre Metafísica,* afirma: «Pero el pensamiento puede con dificultades visitar las intrincadas y tortuosas cámaras en las que habita. Es como un río cuya rápida y perpetua corriente brota hacia afuera... Las cavernas de la mente son oscuras y sombrías o llenas de reflejos, ciertamente de hermoso brillo, pero de un brillo que no atraviesa su vestíbulo».

En la poesía pre-romántica, el cielo es el orden de la gracia, y ésta es pensada normalmente como una forma que, desde las alturas, desciende sobre el alma. En la construcción romántica es un centro en el que se unifican las manifestaciones hacia el interior y hacia el exterior de un mismo genio y de un mismo movimiento, en el cual el yo se identifica consigo mismo porque también se ha identificado con algo que no es él. En Blake [8], este mundo que se encuentra en un profundo centro es Jerusalén, la Ciudad de Dios, que la humanidad, o Albión, ha buscado a través de toda la historia, sin éxito por haberlo hecho en dirección equivocada, hacia afuera. Jerusalén es también el jardín de Edén, donde la Palabra Santa paseaba por entre los viejos árboles; el Edén, en un mundo anterior a la caída, hubiera sido el lugar tan verde y plácido como Inglaterra, donde también paseó Cristo; y la plácida y verde Inglaterra es, al mismo tiempo, la Atlántida, el reino de la isla sumergida que podemos volver a descubrir vaciando de nuestra mente el «Mar del Tiempo y el Espacio». En *Prometeo liberado,* la Atlántida reaparece cuando Prometeo es liberado; y el único gran fogonazo visual que es todo lo que nos ha quedado del *Recluso,* de Wordsworth, utiliza la misma imagen:

[8] Las alusiones a Blake son a la «Introduction» a *Songs of Experience,* el poema lírico «And did those feet», de *Milton,* y el poema de Rossetti MS que comienza «The Caverns of the Grave I've seen».

Paraíso y bosques
Elíseos, Afortunados Campos
—Como aquellos de la búsqueda antigua
En el Atlántico Mar— ¿Por qué han de ser
Tan solamente una historia pasada
O ficción de lo que nunca existiera?...
—Mas yo, mucho antes de la hora bendita,
Solo y en paz, diré el canto de bodas
De esta gran consumación.

El tema de la Atlántida se encuentra en otros muchos mitos románticos. En el episodio gláuco de *Endymion* y en *Savannah-la-Mar,* de De Quincey, que habla de la «vida humana aún subsistente en submarinos refugios sagrados, libres de las tempestades que atormentan nuestra atmósfera superior». El tema de la tierra reclamada al océano juega también un papel en cierto modo curioso en el *Fausto,* de Goethe. La misma imagen encontramos en escritores posteriores, continuadores de la tradición romántica, como D. H. Lawrence en «Song of a Man Who Has Come Through»:

Si yo fuese agudo y tenaz cual filo de una cuña
Llevada por invisibles golpes,
A lo admirable llegaríamos tras la roca hendir,
Las Hespérides encontráramos.

En *El viaje del peregrino,* Ignorancia es enviada al Infierno desde las mismas puertas del cielo. La consecuencia parece ser que sólo Ignorancia conoce la exacta localización de ambos reinos. Para el conocimiento, y más aún para la imaginación, el viaje a través del jardín de la isla feliz o ciudad de la luz es una peligrosa búsqueda, que puede igualmente terminar en las malditas ruinas de *Oscuridad,* de Byron. En muchos poemas románticos, incluida la *Oda al ruiseñor,* de Keats se sugiere que la identificación final de y con la realidad puede ser —o, al menos, incluir— la muerte. La idea —sugerida por Lucifer en el *Cain* de Byron— de que la muerte puede conducir al más alto conocimiento, obsesiona continuamente a Shelley. Un famoso pasaje de *Prometeo liberado* asocia los mundos de la creación y la muerte en

una zona interna donde Zoroastro encuentra su imagen en un jardín. Exactamente igual que el sol es un medio para la visión, pero no es un objeto de visión que los ojos puedan tolerar, así también el intento de girar en redondo y contemplar la fuente de la propia visión puede ser destructivo, como resultó para la Dama de Shalott cuando se volvió del espejo. Así, el mundo de la profunda interioridad es moralmente ambivalente en la poesía romántica y conserva algunas de las cualidades demoníacas que tenía el equivalente nivel inferior de los pre-románticos.

Este sentido de que la fuente del genio está más allá del bien y del mal, de que la posesión del mismo puede ser una maldición, de que el único conocimiento auténtico que se le dio a Adán en el Paraíso, aunque desastroso, le vino del demonio, son parte de la contribución de Byron a la sensibilidad moderna; y parte del cambio irrevocable que él produjo en ella. De su Lara [9], Byron dice:

Extraño quedó, en este viviente mundo,
Espíritu errante desde otro lanzado;
Fruto de oscuras quimeras, que plasmaron
Por gusto el riesgo que por suerte evadiera;
Que evadiera en vano; pues que en el recuerdo
Su alma exulta a medias y a medias deplora...
Mas, altanero y renuente a culparse,
A Naturaleza apela para compartir la vergüenza,
Cargando las faltas a la forma carnal
Que ella le diera para estorbar al alma
Y para servir de festín al gusano;
Hasta que mezclando el bien y el mal acabó,
Su voluntad por fatalidad tomando.

Sería erróneo mirar esto como palabrería byroniana, pues el lenguaje es muy exacto. Lara parece diabólico a una sociedad neurótica y conformista, del mismo modo que el dragón lo parece a la doméstica volatería rústica en Milton. Pero hay en él una cualidad auténticamente

[9] De particular interés es la identificación yeatiana entre suerte y elección, en el pasaje citado (cfr., pág. 342, más adelante). lante).

demoníaca que surge de su estar más cerca que los otros hombres de la unidad entre el mundo subjetivo y objetivo. Estar en tal lugar podía hacer más creativo a un poeta; a otros tipos de seres superiores, Lara incluido, los hace más destructores.

Hemos dicho antes que la visión política del poeta romántico dependería en parte de que viera o no su sociedad interior oculta o manifiesta en su sociedad real. La actitud moral de un poeta romántico depende de una similar ambivalencia en la concepción de la naturaleza. Esta es para Wordsworth una diosa-madre que enseña al alma la serenidad y la alegría y que nunca traiciona al corazón que la ama; para el Marqués de Sade, la Naturaleza es la fuente de todo el placer perverso que una época anterior había clasificado como «contra natura». Para Wordsworth la realidad de la Naturaleza se manifiesta a través de su reflejo en los valores morales; para Sade dicha realidad está oculta por su reflejo. Es este sentido ambivalente (pues es ambivalente y no simplemente ambiguo) de una apariencia que, al mismo tiempo, es reveladora y ocultadora de la realidad —del mismo modo que los vestidos simultáneamente revelan y ocultan el cuerpo desnudo— lo que convierte a *Sartor Resartus* en un documento tan importante del movimiento romántico. Hemos hablado de la Naturaleza de Wordsworth como una diosa-madre; su descendencia psicológica a partir de las imágenes maternas aparece claramente en *El preludio.* La diosa del trigo en *Al otoño,* de Keats, la figura paralela identificada con Rut en la *Oda a un ruiseñor,* Psyche, la esposa no violada del ánfora griega, incluso la velada Melancolía, son emblemas de la revelada Naturaleza. Las ninfas fugitivas y las figuras femeninas importunas y burlonas que se niegan a tomar una forma definitiva, como la figura que aparece en *Alastor* o los tipos blakianos de «voluntad femenina»; las terribles y siniestras diosas blancas, como La Belle Dame Sans Merci o los elementos femeninos asociados a algo prohibido o demoníaco, como las hermanas-amantes de Byron y Shelley, pertenecen al aspecto oculto.

Para Wordsworth, que aún conserva gran parte del sentido pre-romántico de la naturaleza como un orden objetivo, ésta es un paisaje y, desde él, como en *Corres-*

pondencias, de Baudelaire, misteriosos oráculos se filtran en la mente a través del ojo y el oído; incluso un pájaro cuyo canto es tan previsible como el cuclillo se convierte en una errante voz oracular. Este paisaje es un velo que cae sobre la desnuda naturaleza de uñas y dientes ensangrentados, que obsesionaba a la generación anterior. Incluso el episodio del perro y el erizo, en *El preludio,* es narrado desde el punto de vista del perro. Pero la más pesimista —y quizá más realista— concepción de la naturaleza, según la cual puede ser una fuente de males o sufrimientos así como de bienes, consigue ascendiente en la última fase romántica, que se extiende hasta nuestros días.

Las principales construcciones que nuestra cultura ha heredado de su antecesor el Romanticismo son también según el modelo del «barco embriagado», pero representan una posterior y distinta concepción, que toma su origen en la «forma vehicular» antes descrita. Aquí, el barco se encuentra normalmente en la posición del arca de Noé, como frágil receptáculo de valores de la sensibilidad y la imaginación amenazados por un poder inferior, inconsciente y caótico. En Schopenhauer, el mundo como idea cabalga de modo precario sobre un «mundo como voluntad» que sume prácticamente toda la existencia en su indiferencia moral. En Darwin, que encaja fácilmente con Schopenhauer, como ilustra la última obra de Darwin, la conciencia y la moralidad son entretenimientos accidentales de una fuerza de la evolución que es cruelmente competitiva. En Freud, que ha señalado la semejanza de su estructura mítica con la de Schopenhauer, el yo consciente se esfuerza por mantenerse a flote sobre el mar del impulso libidinoso. En Kierkegaard, todos los impulsos «elevados» del hombre caído ruedan sobre la superficie de un inmenso e informe «miedo». En algunas versiones de esta construcción, la antítesis entre el símbolo de la conciencia y el elemento destructivo en el que se encuentra sumergida puede ser superada o trascendida; es una Atlántida bajo las aguas, que se convierte en un monte Ararat para que sobre él descanse el cercado barco.

He dado un ejemplo tomado de Auden, en parte para mostrar que las estructuras románticas del simbolismo siguen siendo las nuestras. En Freud, cuando el conscien-

te se siente amenazado por el subconsciente, trata de reprimirlo y, así, desarrolla una neurosis. En el marxismo, los elementos liberales de una clase ascendente, cuando se sienten amenazados por una situación revolucionaria, crean un Estado policíaco. En ambos casos, el esfuerzo consiste en intensificar la antítesis entre los dos; pero este esfuerzo es equivocado y, cuando se rompen las barreras, conseguimos la mente equilibrada y la sociedad sin clases, respectivamente. *For The Time Being* desarrolla una construcción religiosa a partir de Kierkegaard basada en la analogía entre Marx y Freud. Los elementos liberales o racionales representados por Herodes se sienten amenazados por la reviviscencia de la supersticiosa creencia en la Encarnación e intentan reprimirla. Su fracaso significa que el esfuerzo para pactar con una naturaleza exterior a la mente, el esfuerzo primario de la razón, debe ser abandonado y esto permite que el Paraíso o presencia divina que está encerrada en el interior de la mente humana, se manifieste después que la razón ha explorado en vano toda la naturaleza objetiva para encontrarla en ella. La actitud es la de un cristianismo relativamente ortodoxo; las imágenes y estructuras del simbolismo son las de *Prometeo liberado* y *Las bodas del Cielo y el Infierno.*

En el romanticismo propiamente dicho se da un lugar prominente en la experiencia sensitiva al oído, excelente receptor de oráculos pero poco eficaz para localizar con precisión las cosas en el espacio. Este último poder, que es primariamente visual, se asocia con la fantasía en el prefacio de 1815 de Wordsworth y se le da el lugar subordinado que conviene a la fantasía. En la poesía posterior, comenzando por el *simbolismo* francés, cuando se produce una fuerte reacción contra el anterior romanticismo, se insiste más en la visión. En Rimbaud, aunque su *Barco ebrio* me ha suministrado título, el poeta va a *se faire voyant,* las *illuminations* son pensadas de modo pictórico; hasta las letras vocales deben estar coloreadas de modo visual. Esta insistencia no tiene nada que ver con el sentido pre-romántico de una estructura objetiva de la naturaleza; por el contrario, su objetivo es intensificar el sentido romántico de su significado oracular dentro de una especie de auto-hipnosis.

La asociación de la auto-hipnosis y el sentido de la vista es tratada en la obra de Marshall McLuhan, *La galaxia Gutenberg* [10]. Semejante énfasis conduce a una técnica de fragmentación. El ataque de Poe contra el poema largo no es un manifiesto romántico sino anti-romántico, como lo indica la dirección de su influjo. La tradición del *simbolismo* está presente en el imagismo, donde la primacía de los valores visuales es tan firmemente sostenida en la teoría y tan alegremente ignorada en la práctica, en el énfasis de Pound sobre la yuxtaposición espacial de la metáfora, en la insistencia de Eliot sobre la superioridad de los poetas que ofrecen las «claras imágenes visuales» de Dante. El ataque de T. E. Hulme contra la tradición romántica es coherente al preferir la fantasía a la imaginación y al subrayar la objetividad de la naturaleza que ha de ser imitada; es menos coherente en su primitivismo y en su utilización de Bergson. Quizá se pretendió alcanzar los límites de la técnica de la fragmentación con la publicación, realizada por Pound, de las obras poéticas completas de Hulme en una sola página.

Como he intentado indicar con mi alusión a Auden, lo que no hizo este movimiento anti-romántico fue crear un tercer cañamazo para las imágenes. Ni tampoco volvió a la vieja construcción, a pesar de que Eliot, agarrándose fuertemente a Dante y despreciando la importancia del elemento profético en el arte, nos produce la ilusión de ello. La acusación de subjetivismo dirigida contra los románticos por Arnold y muy frecuentemente repetida después, da por supuesto que la objetividad es un alto valor de la poesía; pero ésta es, en sí misma, una concepción romántica que entró en la crítica inglesa con Coleridge. En pocas palabras, el anti-romanticismo no cuenta con medios para llegar a ser algo más que un movimiento post-romántico. La primera fase de la reconsideración del romanticismo consiste en entender su continuidad con la moderna literatura. Todo lo que necesitamos hacer para completarla es examinar el romanticismo según sus propios criterios y cánones. No debemos pretender la precisión donde se quiere la vaguedad; no debemos exaltar las virtudes de la condensación cuan-

[10] Una alusión tópica a un nuevo libro después de haber sido escrito.

do los románticos eran exuberantes; no debemos insistir sobre los valores visuales cuando el poeta oye en la oscuridad a un ruiseñor. Así, quizá veremos también en el romanticismo la cualidad que Melville encontró en la arquitectura griega:

No innovadora terquedad,
Más respeto al Arquetipo.

13

DICKENS Y LA COMEDIA DE HUMOR

Dickens presenta problemas especiales a cualquier crítico que se acerque a él considerándolo dentro del cliché del «novelista victoriano». En general, los autores serios de obras de ficción en la época victoriana eran realistas y los menos serios eran fabulistas. De George Eliot y Trollope esperamos una sólida y bien redondeada exposición de la vida social, actitudes y cuestiones intelectuales de su época; de Disraeli y Bulwer-Lytton, puesto que son más «románticos», esperamos que nos den lo mismo de un modo más travieso y *dilettante*. De los autores menores, Marie Corelli o Ouida, no esperamos más que las fórmulas del romance corriente. Esta clasificación entre lo serio y realista, lo comercial y lo romántico, en la cual el realismo tiene una dignidad moral de la que carece el romance, clasificación que se robusteció después de la muerte de Dickens, ha sobrevivido a lo largo de la primera mitad del siglo xx y todavía pueden apreciarse sus vestigios. Pero en semejante clasificación, Dickens resulta difícil de encajar. Para utilizar por una vez mi propia terminología, él no escribe novelas realistas, sino cuentos de hadas desplazados a un bajo nivel mimético. De aquí ha surgido la suposición de que

para tomar a Dickens en serio hemos de insistir en la verosimilitud de sus personajes o en la sutileza de sus observaciones de índole social; si insistimos en sus absolutamente inaceptables argumentos y en su utilización de los sentimientos populares, estamos resaltando sólo sus concesiones a un público de gusto subdesarrollado. Este fue el punto de vista contemporáneo a él, expresado muy lúcidamente por Trollope en *The Warden,* y todavía está generalizado.

Una decantación del mismo criterio contempla el argumento real de las novelas de Dickens como un sistema de movimientos, más bien sencillo, dentro de un amplio grupo de personajes. Para este enfoque, el esquema mecánico parece haber sido adaptado como un motor fuera de borda, que se adosa a una lancha precisamente para que todo se mueva más rápida y ruidosamente. Así, nuestro principal interés, al leer *La pequeña Dorrit,* está en la sincera y emocionante historia del amor de Clennam por la heroína, de la separación de ambos a causa de la fortuna repentinamente adquirida por ella y de su encuentro accidental a causa de la pérdida de la misma. Junto con esto hay un absurdo melodrama que gira en torno a testamentos falsificados, hermanos gemelos, una madre que no lo es, extranjeros acechantes y oscuros misterios de la muerte y nacimiento, que más bien parecen separables de la historia central. De modo semejante, terminamos *Nuestro común amigo* con un claro recuerdo de su amplia panorámica sobre la pomposa sociedad victoriana, desde el nuevo rico Veneerigs hasta Hexham que vive entre las basuras del Támesis. Pero el chirriante argumento de Griselda, en el cual John Harmon pretende morir con objeto de comprobar la constancia de su futura esposa, es algo que difícilmente podemos aceptar incluso al leer el libro, mucho menos al recordarlo después.

Algunas obras de ficción presentan un argumento claramente bosquejado o proyectado, en el que cada episodio nos parece la consecuencia lógica del anterior. En otros, nos parece que cada episodio viene después del anterior solamente porque así lo ha decidido el autor. En las narraciones que tienen un argumento planificado con anterioridad explicamos el episodio a partir de su

contexto argumental; en aquellas otras que carecen de dicho argumento, frecuentemente nos volvemos en busca de otra explicación, muchas veces fundada en el deseo del autor de decirnos algo al margen de la narración. Esto último es particularmente cierto aplicado a secuencias temáticas como el «Dream Play», de Strindberg, donde la sucesión de episodios no es la de un argumento previsto, ni tampoco la propia de un sueño, sino que ha de ser explicada de otra manera. En Dickens notamos frecuentemente que cuando más firmemente se atiene a su argumento, menos cuidado pone en la lógica interior de la narración, hasta llegar a despreciarla. En *La pequeña Dorrit* los misteriosos ruidos y crujidos en la casa de Clennam, a los que se alude de vez en cuando a todo lo largo de la obra, significan que está a punto de derrumbarse. Lo cual, a su vez, indica que Dickens está a punto de tirarla abajo en el momento en que el villano se encuentre dentro y el héroe fuera. De modo semejante, Clennam después de una larga búsqueda detectivesca, se las arregla para descubrir dónde vive Miss Wade en el Continente. Ella no esperaba que él investigara su dirección, ni tampoco hizo nada por comunicársela cuando llegó; pero justamente en la ocasión en que él había llegado, ella había escrito la historia de su vida y la había dejado en un cajón a mano de él. El desafío a todas las reglas de la verosimilitud más bien parece deliberado, como ocurre con el incendio de Krook, en *La casa lúgubre,* por combustión espontánea, tan pronto como el autor ha acabado con él, a pesar de las protestas de Dickens sobre la autenticidad de su recurso. La hija de Dickens, Mrs. Pellegrini, señaló astutamente que no existía razón para suponer que *El misterio de Edwin Drood* tuviera una estructura argumental menos impecable que las novelas que Dickens había llevado a término. Pero que, por haber quedado incompleta, el esquema argumental había sido el principal foco de la atención crítica en aquella narración, ordinariamente partiendo de la suposición de que sólo en esta ocasión Dickens había trabajado con un esquema argumental que no estaba equipado, como un imaginario Briareo, con los cien brazos de la coincidencia.

T. S. Eliot, en su estudio sobre Dickens y Wilkie Col-

lins, nota la «espúrea fatalidad» de los argumentos de las narraciones policíacas de Collins. No es éste el momento de suscitar la cuestión de por qué el sentido de la fatalidad hubiera de ser más espúreo en *La piedra lunar* que en *La reunión de familia,* pero notamos que en Dickens es muy fuerte el impulso a rechazar una lógica intrínseca para producir en el lector la impresión de un impaciente sentido de lo absoluto: en pocas palabras, para decir *la fatalité c'est moi.* Merece la pena resaltar este desprecio de lo verosímil porque todo el mundo sabe que Dickens es un gran genio del absurdo en su caracterización y es posible que estos argumentos sean absurdos en un sentido semejante, no por incompetencia o mal gusto, sino por un instinto genuinamente creativo. Si ello es así, probablemente constituye un dato más relevante de lo que se piensa ordinariamente en el conjunto de la concepción de la novela. Voy a investigar un poco las fuentes del absurdo en Dickens para ver si ello puede conducirnos a una idea más clara de su estructura total.

La estructura que Dickens emplea para sus novelas es la de la Comedia Nueva, que nos ha llegado desde Plauto y Terencio a través de Ben Jonson, un autor que sabemos que Dickens admiraba, y de Molière. La acción principal es un choque entre dos sociedades, que nos será útil llamar la sociedad antagonista y la sociedad amable. La segunda está normalmente centrada sobre el amor del héroe y la heroína; la primera, sobre los personajes —frecuentemente los padres— que intentan impedir ese amor. En la mayor parte de la acción, los personajes antagonistas van consiguiendo su objeto; pero hacia el final, un giro argumental cambia la situación y la sociedad amable domina el final feliz. Una forma frecuente de inversión argumental era el descubrimiento de que uno de los personajes centrales, normalmente la heroína, era de más alto origen social del que antes se pensaba. Este tema de la misteriosa paternidad está ampliamente extendido en la última literatura griega novelesca, que recuerda mucho algunos de los argumentos de Menandro. Aquí, un niño de noble cuna puede ser robado o abandonado y tomado por unos humildes padres adoptivos, para volver al final a su estado originario. En el drama, este tema implica la exposición de una complica-

da acción anterior y, aunque se haga con habilidad, no todos los públicos tienen la paciencia necesaria para seguir el desenredo de la trama, como descubrió Ben Jonson a su costa al comienzo de su *New Inn.* Pero en forma narrativa puede encontrarse, por supuesto, espacio para exponerla. Shakespeare sale del paso en *Cuento de invierno* adoptando una forma dramática de ritmo narrativo, en la que la acción abarca dieciséis años.

A lo largo de toda su vida profesional, Dickens es muy convencional en su manejo de la estructura argumental de la Comedia Nueva. En él pueden encontrarse todos los recursos conocidos, cuyo catálogo, hecho en los tiempos griegos [1], es: leyes, juramentos, compromisos, testigos y ordalías. *Oliver Twist* y *Edwin Drood* están llenas de juramentos, votos, consejos de guerra y conspiraciones, tanto desde el lado bueno como desde el siniestro. Los testigos incluyen los fisgoneos como los de Newman Noggs, en *Nicholas Nickleby* o de Morfin el violoncelista, en *Dombey e hijo.* Las ordalías son de diversas clases. La grave enfermedad es común y podemos comparar el modo cómo Mrs. Brown obtiene información de Rob el Molinero, en *Dombey e hijo,* con los malos tratos a los esclavos infieles en Menandro y Plauto. Muchas obras de «suspense» (si no la mayoría) utilizan el conocido episodio en el que el héroe cae en la trampa que le tendió el villano, quien, en lugar de matarlo de una vez, le comunica bastante información acerca del plan urdido, después de lo cual el héroe escapa, consiguiendo su sabiduría al precio de la ordalía del enfrentamiento con la muerte. Este tipo de episodio ocurre en *Grandes esperanzas,* en el encuentro con Orlick.

Cada novela de Dickens es una comedia. (Notemos que palabras como la de «comedia» no son términos esenciales sino términos contextuales; lo cual significa aquí que el contexto obvio de cada novela de Dickens es una comedia.) La muerte de un personaje central no convierte en trágica la narración del mismo modo que tampoco la convierte un recurso parecido en *El Rey y yo* o en *Los alabarderos de la Guardia.* Sidney Carton es un hombre sin función social amable; la muerte de Little Nell tiene

[1] Cfr. *Anatomy of Criticism,* 166.

tal lujo de emociones que suministra una especie de silenciosa fiesta como final, o lo que *La vela de Finnegan* llama «juerga fúnebre» *. El énfasis, hacia el fin de la comedia, no recae a veces en la constitución de una nueva sociedad en torno al héroe y la heroína, sino en la maduración o iluminación del héroe, un proceso que puede distanciarlo del matrimonio o de la plena participación en el grupo amable. Encontramos este tipo de conclusión en *Candida*, de Shaw; la contribución de Dickens a él es *Grandes esperanzas*. Repitamos que existe ordinariamente un misterio en las narraciones de Dickens y ese misterio es casi siempre el misterio tradicional del nacimiento, en agudo contraste con el de la muerte, en el cual se basa el moderno relato policíaco. En Dickens, cuando un personaje es asesinado, normalmente vemos realizarse el acto y, en caso contrario, el «suspense» es superficial. Aparece un detective en *La casa lúgubre* para investigar la muerte de Tulkinghorn; pero su tarea es fácil: Lady Dedlock ha tomado una doncella francesa y, puesto que las doncellas francesas son extranjeras, sus emociones son imprevisibles, y su moral poco delicada. El problema es mucho menos interesante que el de la secreta culpa de Lady Dedlock, que envuelve un nacimiento. A no ser que Edwin Drood fuera muy desemejante a los otros héroes de Dickens, es mucho más probable que el misterio en torno suyo sea el de cómo vino al mundo que no el de cómo desapareció de él.

La aparición de la sociedad amable hacia la conclusión de la narración es presentada en los festivos términos tradicionales de la Comedia Nueva. Normalmente se celebran varios casamientos; se gasta dinero si hay dinero y se derrochan buenas cantidades de viandas. Tales rasgos han permanecido inmutables en la tradición de la Comedia Nueva desde la época griega. La predilección de Dickens por las escenas festivas no necesita esfuerzos de inteligencia por nuestra parte: puede ser significativo que las últimas palabras escritas por él fueron: «Comenzó a comer con apetito». Este rasgo explica su im-

* La palabra textual es *funferall*, inexistente en el diccionario, humorística conversión de la palabra *funeral* a base de las palabras *fun*, que significa «broma», «diversión» o «chunga», y *all*, que significa «todo». (N. del T.)

penitente afán por establecer una conexión con la Navidad, que siempre es para él el símbolo central de la simpática fiesta familiar. El famoso sentimentalismo de Dickens se despliega principalmente en el ámbito de las demostraciones de afecto familiar y es particularmente evidente en ciertas escenas prefabricadas que preceden inmediatamente al desenlace, en las cuales el afecto del hermano y la hermana, del padre y la hija o, más claramente, de la madre y el hijo, es el tema principal. Son ejemplos el manejo de la casa de Tom y Ruth Pinch, en *Martin Chuzzlewit*, la comida de Kit y su madre, en *Almacen de antigüedades*, y los encuentros de Bella Wilfer con su padre en *Nuestro común amigo*. Tales relaciones, aunque a veces son descritas como matrimonios, son «inocentes» en el sentido técnico victoriano de no implicar una relación sexual; y si a los lectores post-freudianos parecen algo sobrecargadas emocionalmente es porque tales personajes anticipan y contribuyen al triunfo definitivo de Eros al final de la historia. El desprecio de la verosimilitud, ya mencionado, es otro rasgo tradicional que forma parte de la violenta manipulación de la narración en busca de un final feliz. Aquellos que ponen objeciones a estos finales basándose en el terreno de la probabilidad se ven a veces en la necesidad de poner en cuestión los caminos de la divina providencia, la cual es utilizada por el autor como agente propio para reivindicar la virtud e impedir el triunfo del vicio.

La mayoría de las personas que se mueven a través de las páginas de Dickens no son retratos realistas al modo de los personajes de Trollope, ni «caricaturas», en el sentido en que este término implica sólo un tratamiento ligeramente distinto del retrato realista. Son retratos humorísicos, como los personajes de Ben Jonson, que formuló el principio de que los personajes humorísticos eran los apropiados para un argumento de la Comedia Nueva. El personaje humorístico es un carácter que se identifica con una característica, como el avaro, el hipocondríaco, el bravucón, el parásito o el pedante. Está obsesionado por algo que lo convierte en personaje humorístico; y el sentido de nuestra superioridad con respecto a una persona obsesionada —alguien que se ve sujeto a la necesidad de un hábito ritual invariable— es, según

Bergson, una de las principales fuentes de la risa. Pero el personaje humorístico no es importante en la Comedia Nueva porque incidentalmente sea divertido; es importante porque su obsesión es el rasgo que crea las condiciones de la acción y la oposición de las dos sociedades. En *The Silent Woman,* todo depende del odio que Morose tiene al ruido; la codicia y la credulidad ponen en marcha todo lo que acontece en *Volpone* y en *El alquimista* respectivamente. Así, sólo la sociedad antagonista es «humorística» en el sentido jonsoniano, en cuanto sociedad. En Dickens encontramos caracteres humorísticos en ambos lados del conflicto social; personajes humorísticos que son afables, generosos y amables, así como otros que son absurdos o siniestros. Pero los caracteres humorísticos de la sociedad amable son una mera diversificación a base de excentricidades suaves e inocuas; en cambio, los de la sociedad antagonista ayudan a construir esa sociedad con todos sus falsos valores y criterios.

La mayoría de los tipos estandar de personajes humorísticos son muy notables en Dickens y pueden ser expuestos tomando como base solamente *La casa lúgubre:* el avaro, en Smallweed; el hipócrita en Chadband; el parásito, en Skimpole y Turveydrop; el pedante, en Mrs. Jellyby. El soldado perdonavidas no resulta muy favorecido: el Major Bagstock, en *Dombey e hijo,* es más bien un parásito. De acuerdo con las condiciones de la vida victoriana, el soldado bravucón es sustituido por un comerciante o político bravucón. Un ejemplo tratado absolutamente al modo tradicional es Bounderby, en *Tiempos difíciles.* Otro lugar común victoriano de la familia del perdonavidas, el falso deportista cuyas pretensiones son bastante mayores que sus marcas deportivas, está representado por Winkle en *Los papeles póstumos del Club Pickwick.* Existen dos Winkle en *Pickwick:* el falso deportista y el agradable joven que vence la oposición familiar por ambos lados, para casarse con una agradable muchacha. La dualidad refleja el curioso e instructivo modo cómo nació *Los papeles póstumos del Club Pickwick.* El esquema original era una comedia de humor en su forma más primitiva y superficial: una comedia de situaciones en la que diversos tipos comunes, que incluían un amante incauto (Tupman), un poeta melancólico

(Snodgrass) y un pedante (Pickwick) además de Winkle, se ven en una serie interminable de situaciones ridículas. Esta forma es frecuente en las historietas infantiles y fue representada en mi infancia por tipos, hoy pasados de moda, de las tiras cómicas y el cine mudo. Ha debido dejar algunos descendientes en la televisión, pero me parece que los niños actuales tienen deficiencia en esta vitamina. Sin embargo, aunque a todo lo largo de *Los papeles póstumos del Club Pickwick* persisten rastros del esquema originario, se transformó rápidamente en un relato normal del tipo de la Comedia Nueva, que se encamina por el cauce regular de una escena de reconocimiento y va a una inversión de la dirección del argumento en el momento más serio, el de la prisión por deudas. El pedante se convierte en un hombre de principios y el humor de la pedantería se traslada a la ley en cuya trampa ha caído. Así, la comedia de humor hunde sus raíces en la sociedad tal como Dickens la ve, en lugar de ir extendiéndose de uno a otro incidente.

La más simple forma de humor es la que se basa en las muletillas, ordinariamente asociadas a la repetición de un estribillo. Así tenemos a Mrs. Micawber, cuyo estribillo es que nunca abandonará a Mr. Micawber y el Major Bagnet, en *La casa lúgubre,* que admira a su mujer pero afirma que nunca se lo dice porque «hay que mantener la disciplina». Notemos que nuestro sentido de la superioridad con respecto a tales personajes está matizado de antagonismo; cuando el rasgo repetido pretende ser halagüeño, somos más propensos a encontrarlo irritante, como le ocurre a E. M. Foster [2] con Mrs. Micawber. Jarndyce, con su estribillo «viento del este», y el constante azoramiento de Esther Summerson porque el resto de la gente la encuentre encantadora, no se graban en nuestra mente del mismo modo que Chadband y Mrs. Jellyby. El personaje humorístico es, casi por definición, un pelma; y la habilidad técnica en su manejo consiste en no quedarnos cortos ni pasarnos. Cuanto más desagradable es, más fácil de resolver el problema. Una repetición que es excesiva incluso para las normas dickensianas como la insistencia en los dientes de Carker, en *Dombey*

[2] *Aspects of the Novel* (1927).

e hijo, es apropiada para un villano, pues su efecto es deshumanizarlo y apartar de él las simpatías. No podemos sentir mucho interés por el destino de un personaje que es principalmente presentado como una dentadura, como la Berenice de Poe. La «verosimilitud» de un personaje humorístico depende de dos cosas: de que somos en gran medida seres de hábitos rituales y de la intensidad de una tendencia perversa, existente en la mayoría de nosotros, a vivir de acuerdo con nuestra propia caricatura. Pecksniff puede ser un embaucador; pero difícilmente puede detenerse ahí nuestra apreciación de él cuando empieza a aparecer como un miembro de nuestra propia profesión que intenta provocar una discusión en un grupo de apiñados novatos:

> «Se me ha ido por completo el nombre de esos fabulosos animales (paganos, siento decirlo) que acostumbraban a cantar en el agua.»
>
> Mrs. George Chuzzlewit sugirió: «Cisnes».
>
> «No», dijo Mr. Pecksniff. «Cisnes, no. Sin embargo, muy parecidos a cisnes. Gracias.»
>
> El sobrino, con un dejo de seriedad, hablando por primera y última vez en aquella ocasión, propuso: «Ostras».
>
> «No», dijo Mr. Pecksniff, con su peculiar urbanidad, «no son ostras tampoco. Pero de ningún modo distintos de las ostras: una excelente idea; gracias, mi querido señor, muchas gracias». «¡Un momento! Sirenas. ¡Por supuesto! Sirenas; evidente.»

Los caracteres humorísticos son, al menos teatralmente, «buenos» si se encuentran del lado de la sociedad amable; «malos» o ridículos, si del otro lado. Así, la comedia de humor tiene una fácil y natural conexión con la «morality» *. Notamos esto en los nombres alegóricos que da Dickens frecuentemente a sus personajes secundarios, como los de «Pyke» y «Pluck», los satélites de Sir Mulberry Hawk, en *Nicholas Nickleby* o «Bar», «Bishop» y «Physician», que hacen acto de presencia en las comidas de Merdle, en *La pequeña Dorrit*. Notemos

* Especie de drama que inculca una lección moral. (N. del T.)

también la tendencia de Dickens a ordenar sus personajes humorísticos por parejas, estén o no los dos componentes de ellas en la misma novela. Como acabo de indicar, tenemos un militar «bueno» en *La casa lúgubre* y otro «malo», con un nombre muy semejante, en *Dombey e hijo;* tenemos un villano judío en *Oliver Twist* y un judío santo en *Nuestro común amigo,* etc. En la misma *Dombey e hijo,* el militar «malo» está emparejado con un «buen» marino, el Capitán Cuttle. Si los personajes cambian de lado, se suele producir en ellos una metamorfosis, que no es difícil en la técnica del humor porque significa simplemente ponerles una nueva máscara. Así, el generoso Boffin pretende ser un avaro por un tiempo; Serooge sufre el proceso contrario; Mercy Pecksniff cambia su papel de casquivana por el de fiel esposa maltratada, etc. Muchos personajes humorísticos constituyen en realidad un coro; no pueden significar nada en la trama a no ser que abandonen su papel. Un ejemplo es Lord Frederick Verisoplit, en *Nicholas Nickleby,* que tiene que endurecerse mucho para conseguir que su fin trágico sea adecuado. La forma más común y tradicional de esta metamorfosis es la liberación, por parte del personaje, de su obsesión, hacia el fin de la historia; a través de la experiencia conseguida en ella, se hace capaz de liberarse de la falta que le persigue. Hacia el fin de *Martin Chuzzlewit,* hay un conjunto de cambios de este tipo: el héroe se libera de su egoísmo; Mark Tapley, de su necesidad de buscar situaciones difíciles para «fortalecerse»; y Tom Pinch, de una inocencia que Dickens reconoce ser más obsesiva que genuinamente inocencia y que hoy consideraríamos rayana en el masoquismo.

La retórica del humor a base de muletillas consta principalmente de una serie de variaciones en torno a la frase o frases tópicas que identifican a cada personaje. Algunos de éstos alcanzan un personal ritmo retórico de naturaleza fuertemente asociativa, el cual, precisamente por ser de naturaleza asociativa, produce el efecto de ser obsesivo. Las frases inconexas de Jingle y el balbuceo antigramatical de Mrs. Nickleby y Flora Finching son quizá los ejemplos más conseguidos. Muy cerca de la frase singular identificadora está la insistencia de Uriah Heep sobre sus «humildes» cualidades, que nos recuer-

dan un poco el estribillo «honrado» de Yago y las repeticiones que traicionan la hipocresía de Casby, el propietario que vive en estrechuras económicas, en *La pequeña Dorrit.* Otros despliegan una parodia de las fórmulas estereotipadas de la oratoria, como Chadband con su lloriqueo de clérigo pobre o Micawber con sus florituras parlamentarias.

Más significativa es —por una razón que diremos— la respuesta humorística a base de frases hechas, esto es, el humor cuya obsesión es insistir en la verdad de aquello que una persona se ha visto obligada a considerar conveniente y aceptable a causa de los condicionamientos. Esta actitud nos da el humor del tipo Bouvard y Pécuchet, cuyo cerebro está encerrado en los límites de un diccionario de ideas recibidas. Este humor, obviamente, se amplía fácilmente en alegorías culturales representativas de aquel tipo de ansiedad que caracteriza a una determinada época. Así, nuestros estereotipos acerca de las «mojigaterías victorianas» están representados por Podsnap, en *Nuestro común amigo,* y por la afectada manera de hablar de Mrs. General, en *La pequeña Dorrit.* Martin Chuzzlewit considera que América está llena de este tipo de humor. Los picapleitos americanos no son mejores ni peores que sus equivalentes ingleses, pero en sus mentiras hay un elemento más teórico y sus fanfarronadas sobre sus cultas instituciones políticas se utilizan mucho más como tapadera de sus engaños. En Norteamérica, en otras palabras, el complaciente Podsnap y el canallesco Lammle fácilmente quedan unidos en la misma persona. La consecuencia que Dickens no tarda en resaltar es que la vida norteamericana es más vulnerable que la inglesa para los asesinatos de personajes, los ataques personales, las acusacione de ser anti-yanki y los alborotos. Un humor de este tipo de frases hechas es cómico en función de los principios freudianos; dice con frecuencia lo que la gente más cautelosa no diría aunque, con sus actos, demuestra creerlo. Así, las indicaciones de Bumble sobre «los viciosos pobres» son divertidas, pero no como típicas estupideces victorianas, sino como reveladoras de un odio y desprecio hacia los pobres, que la caridad oficial trata de disimular.

A veces un comportamiento obsesivamente humorísti-

co y una forma reiterativa de hablar sugiere una marioneta o muñeco mecánico cuya respuesta es invariable, sea cualquiera el estímulo. Con respecto a alguno de esos personajes podemos sentir que dicha cualidad mecánica es simple resultado de la escasa elaboración del autor; pero de vez en cuando caemos en la cuenta de que el mismo Dickens nos está animando a contemplarlos como objetos inanimados. Son ejemplos Wemmick, el «buzón» de *Grandes esperanzas,* Pancks, el «remolcador», en *La pequeña Dorrit,* y varios personajes que son metafórica y hasta cierto punto literariamente mecánicos, como Silas Wegg. El Capitán Cuttle, de *Dombay e hijo,* en particular, nos impresiona como versión animada del Guardiamarina de madera sobre la tienda que habita con tanta frecuencia. En *Almacén de antigüedades,* después de habernos sido presentado Quilp, Little Nell y su abuelo exponen sus viajes y ven una escena de Punch y Judy. Se nos ocurre que Quilp, que es descrito como una «grotesca marioneta» que miente, engaña, pega a su mujer, se ve envuelto en peleas, que bebe como un cosaco y tiene un viscoso final en un pantano, *es* Punch traído a la vida como personaje. Wyndham Lewis, en un trabajo sobre Joyce (otro admirador de Ben Jonson), nota que el antepasado dickensiano del monólogo interior de Bloom es el lenguaje de Jingle. Podría haber notado una conexión semejante entre las parrafadas sin puntuación de Flora Finching, en *La pequeña Dorrit,* y las ensoñaciones de Molly Bloom. Lewis, a su vez, desarrolló, tomada principalmente de Bergson, una teoría de la sátira como visión del comportamiento humano en términos mecánicos, cuyo principal predecesor, aunque él no lo reconozca, fue Dickens. Notemos también la reaparición de la figura de Punch en el centro de *The Human Age.*

Ya hemos indicado, que aunque en Dickens hay caracteres humorísticos a ambos lados del conflicto social, sólo la sociedad antagonista es humorística en cuanto sociedad. Esto nos devuelve al rasgo ya mencionado al comienzo, que distingue a Dickens de los principales autores de literatura de ficción coetáneos a él. En la mayoría de las mejores novelas victorianas, si prescindimos de Dickens, la sociedad descrita está organizada mediante sus instituciones. La Iglesia, el gobierno, las profesiones,

la aristocracia campesina, los negocios y los sindicatos. Es una sociedad profundamente estructurada, y los personajes actúan desde dentro de esas estructuras. Pero en Dickens tenemos una perspectiva social mucho más espontánea y anárquica. Para él, las estructuras de la sociedad, en cuanto estructuras, pertenecen casi por completo al aspecto siniestro, obsesivo y absurdo de ella, el aspecto que es dominado o rehuido por la acción cómica. La misma acción cómica marcha hacia la reagrupación de la sociedad en torno a la única unidad social que Dickens considera realmente genuina, la familia. En otros novelistas victorianos, los personajes se reagrupan en el interior de sus estructuras sociales; en Dickens, la acción cómica nos produce la sensación de que se han roto esas estructuras. Naturalmente, existen límites; las mismas funciones sociales deberán continuar; pero resulta muy fuerte la sensación de que las instituciones sociales tienen que invertir sus relaciones con respecto a los seres humanos antes de que la sociedad se convierta en amable.

Por ejemplo, la ley representada por la demanda a la Cancillería, en *La casa lúgubre,* y la Circumlocution Office, en *La pequeña Dorrit,* son una especie de vampiro social que extrae los secretos familiares o hace gastar el dinero con trampas y evasivas. Explícitamente dice en ambas novelas que la organización jurídica no está pretendida como instrumento de la sociedad sino como perpetuo parásito social. También la educación es presentada normalmente en Dickens como una especie de «mafia», una brutal y maligna «mafia» llena de Squeers y Creakle, una «mafia» que inculca la fuerza en la escuela «de hecho» de *Tiempos difíciles* y la recargada escuela clásica del Dr. Bimbler en *Dombey e hijo.* El punto de vista de Dickens sobre la capacidad liberalizadora de la enseñanza clásica en la época victoriana está simbolizado quizá en las grotescas escenas de Silas Wegg dando traspiés a lo largo de la *Decadencia y ruina...,* de Gibbon, para admiración del iletrado Boffins: una poco mañosa hazaña que nadie comprende. En cuanto a la religión, incluso las más respetables Iglesias tienen poco que hacer salvo casar al héroe y la heroína y los representantes del santuario, Chadband y Stiggins, pertenecen al mismo

tipo de untuosos patanes que su antecesor en Ben Jonson, Zeal-of-the-Land Busy. La política, desde la elección de Eatanswill, en *Pickwick,* hasta la carrera parlamentaria de Veneering, en *Nuestro común amigo,* es una farsa, sólo soportable cuando divierte. La industria es igual de repulsiva, sea su representante Bounderby o el organizador del trabajo Slackbridge. La obtención de una fortuna en la City por Dombey, Ralph Nickleby o Merdle, en *La pequeña Dorrit,* supone una extensión de la avaricia: está estrechamente unida a la usura; la prisión por deudas es claramente su otra cara inseparable y usualmente explota la burbuja de la especulación sin fondos, terminando todo en una aterradora catástrofe financiera y en una miseria sin fin. *Martin Chuzzlewit* equilibra cuidadosamente las estafas de los especuladores americanos de fincas urbanas con las exactamente iguales actividades de la Anglo-Bengalee Company, de Montague, en Londres. En varias de las novelas hay dos sociedades antagonistas: una es una organización social y la otra es una criminal anti-organización. Cuando ocurre esto, hay pocas diferencias morales entre una y otra. Artful Dodger no nos parece peor que el respetable Bumble con su uniforme de bedel y Pip descubre un humano compañerismo con el presidiario perseguido en los baldíos, humano compañerismo que le negaron los Wopsles y Pumbleschooks de su cena de Nochebuena.

Quizá es en *La pequeña Dorrit* donde encontramos el más completo panorama de la sociedad antagonista, una sociedad que aparece como auto-aprisionadora, siempre pendiente de las invariables reacciones a sus propias compulsiones. Al comienzo se nos presentan diversos tipos de prisión: la de Marsella, con Blandois, la de la cuarentena, con su contentadiza Tattycoram y su conocida lesbiana Miss Wade, la casa-prisión de la paralítica Mrs. Clennam y, finalmente, la Marshalsea. Conforme avanza la trama, las prisiones externas dan paso a las internas. Con la Circumlocution Office, la imagen de la prisión adopta matices de selva o laberinto, una imagen siniestra muy frecuente en Dickens, y, gradualmente, da forma a una visión unificada de la sociedad antagonista. Esta es simbolizada por los Barnacles, que, como su nombre indica, representa un parasitismo social intrínseco a la aristo-

cracia, que actúa a través de la organización política y legal. Son una familia, pero no una genuina familia. Sus lealtades son clasistas o tribales, que atraviesan la verdadera estructura de la sociedad. Uno de sus miembros, Mrs. Gorwan, llega incluso a hablar del matrimonio como «accidental» y resalta la necesidad primaria de defender la posición de su clase o, más bien, de su privado mito clasista. El hecho de que su hijo se convierta en marido de la hija única de los Meagles da un giro sumamente ambiguo al final de la novela. Podemos comparar el desastre labrado por Steerforth, en *David Copperfield*, cuya madre está de modo semejante obsesionada por convertir a su hijo en un símbolo de la arrogancia clasista. Comenzamos a comprender hasta qué punto son coherentes con el esquema general del argumento las lastimosas pretensiones aristocráticas que la vieja Dorrit intenta mantener, primero en la prisión, luego en la prosperidad. La autobiografía de Miss Wade, titulada «La historia de un auto-torturador», aunque está introducida en el argumento de modo arbitrario, tiene una importancia genuinamente simbólica y uno de los pasajes de la novela más cuidados es el momento de auto-conciencia en que Fanny Dorrit cae en la cuenta de que su propio egoísmo la está conduciendo de modo implacable a un interminable, insustancial e insatisfactorio juego de emulación con Mrs. Merdle. De modo semejante, en *Grandes esperanzas*, el mundo del *gentleman*, que sirve de trampa a Pip es simbolizado por la decadente casa-prisión en la que todos los relojes se pararon en el momento de la humillación de Miss Havisham, pues el resto de su vida no es más que un rumiar aquel momento.

La sociedad antagonista tiene en Dickens dos características principales: es parasitaria y pedante. Parasitaria, en el sentido de que crea falsos valores y lealtades que destruyen la libertad de todos aquellos que los aceptan y, al mismo tiempo, tiranizan a muchos de los que no los aceptan. La visión social implícita en Dickens es también radical, en una medida que difícilmente pudo él comprender, al dividir la sociedad entre trabajadores y perezosos y al ver principalmente la clase ociosa como una sanción social del parasitismo. En cuanto a la pedantería, es tradicional en la Comedia Nueva crear un cliché

pragmático, basado sobre la experiencia, y convertirlo en norma y contrastar con él los enfoques teóricos de la vida, típicos de los personajes humorísticos que no pueden escapar de sus reacciones reflejas. Como Blake, como cualquier autor que sea genuinamente radical, Dickens encuentra los males verdaderamente peligrosos desde el punto de vista social en aquellos que han conseguido cierta aceptación por medio de racionalizaciones. Ya en *Oliver Twist,* la palabra «experiencia» se opone a las palabras «experimental» y «filosófico», que son invariablemente peyorativas. Este contraste llega hasta el famoso discurso de Bumble «la ley es un asno». En *Tiempos difíciles,* la pedantería de la sociedad antagonista viene asociada con una filosofía utilitaria y una infantil confianza en los hechos, las estadísticas y todas las formas de conocimiento generalizadas e impersonales. Nos podemos preguntar por qué Dickens denuncia esta filosofía tan firmemente y tan cruelmente la caracteriza en lugar de dejar que sus absurdos hablen por sí mismos. Pero resulta claro que *Tiempos difíciles* es, de todas las historias de Dickens, la que más se acerca a lo que hoy se llama a veces «distopía»; la obra que, como *Un mundo feliz* o *1984,* nos muestra el mundo de pesadilla que resulta de dar libre curso a determinadas tendencias perversas inherentes a la sociedad. Las más eficaces «distopías» son probablemente aquellas en las que el autor aisla determinados rasgos de su sociedad que más directamente amenazan a su propia función social de escritor. Dickens ve una amenaza en el culto a los hechos y estadísticas; una amenaza no contra el autor realista ni tan sólo contra la vida basada en relaciones concretas y personales, sino contra la imaginación libre de trabas, el espíritu sensible a los cuentos de hadas y a la fantasía y que puede comprender su relevancia para la realidad. Dickens insiste frecuentemente sobre la importancia que tienen para la educación los cuentos de hadas, los poemas infantiles y géneros semejantes; ello implica que, en Dickens, los argumentos del tipo de cuentos de hadas son considerados por el mismo autor como parte esencial de sus novelas.

La acción de una comedia progresa hacia una identidad que es normalmente de tipo social. En Dickens, la

familia, o un grupo análogo a ella, es la clave de la identidad social. De aquí que sus escenas de reconocimiento sean normalmente de tipo genealógico, relacionadas con el descubrimiento del padre o madre desconocidos y con el establecimiento de unas correctas relaciones familiares. Hay frecuentemente tres conjuntos de figuras parentales vinculadas al personaje central, con varios dobles de cada una. En primer término, los padres reales. Frecuentemente han muerto antes del comienzo de la historia, como el padre de Nicholas Nickleby y el de David Copperfield; quizá aparecen a lo largo de algunas páginas con una vacilante salud, como la madre del personaje últimamente citado; quizá son misteriosos y aparecen al final, a veces como simples nombres sin relación con la historia, como el padre de Oliver Twist o los de Little Nell. El padre de Sissy Jupe, en *Tiempos difíciles*, la abandona sin que vuelva a aparecer en la novela; lo primero que vemos en *Grandes esperanzas* son las lápidas sepulcrales de los padres de Pip. El mismo Pip ha sido educado por una hermana veinte año mayor que él y que (como se nos dice prácticamente en la última página del libro) tiene el mismo nombre que su madre. Vienen después las figuras parentales de la sociedad antagonista, generalmente crueles o locos, y frecuentemente descendientes de los agrios padrastros del cuento popular. Murdstone y su hermana, la hermana de Pip, las falsas madres de Esther Summerson y Clennam, pertenecen a este grupo. Un recurso muy frecuente, que combina esos dos tipos de relaciones, es el de la hija amante por encima de lo normal y abrumada de trabajo, que es el único soporte de un padre débil o loco. Entre otras, tenemos a Little Dorrit, Little Nell, cuyo abuelo es un empedernido jugador, Jenny Wren, en *Nuestro común amigo*, con su «hijo» borracho, Madeline Bray, en *Nicholas Nickleby*, y, de forma distinta, Florence Dombey. Naturalmente, el matrimonio de tal heroína, subsiguiente a la muerte del padre la traslada a una sociedad más amable. Finalmente, tenemos las figuras parentales o avunculares de la misma sociedad amable, aquellas que adoptan una relación protectora sobre los personajes centrales conforme la narración se acerca al final. Borwnlow, en *Oliver Twist*, que adopta al héroe; Jarndyce, en *La casa lúgubre*, Abel

Magwitch, en *Grandes esperanzas;* los hermanos Cheeryble, en *Nicholas Nickleby:* los Boffins en *Nuestro común amigo.* Todos ellos son ejemplos. Abel Magwitch, además de ser el último padre de Pip, es el padre real de Estella, lo cual hace que, en cierto sentido, ésta sea hermana de Pip. Fue ello, indudablemente, una razón por la que Dickens se resistió al final convencional del casamiento entre los dos. Los desarrollos más realísticos de la Comedia Nueva tienden a eliminar este aparato genealógico. Cuando una de las muchachas, en *Las preciosas ridículas,* afirma que cuando una muchacha es tan interesante está completamente segura de que sus verdaderos padres son gente mucho más interesante que aquellos que aparecen como tales, no la tomamos muy en serio. Pero Dickens siempre está dispuesto a cooperar con las solitarias fantasías del niño abandonado, sobre unos agradables padres perdidos, y esto señala su afinidad con la cara romántica de la tradición, la que se relaciona con el romance clásico.

Hemos empleado la palabra «anarquista» en relación con la visión que Dickens tiene de la sociedad; pero resulta claro que en la medida en que su estructura cómica conduce a algún tipo de visión de un ideal social, ese ideal habría de ser una sociedad intensamente paternalista y una familia ampliada. Tenemos un destello, en cierto modo ingenuo, de lo que decimos en los hermanos Cheeryble, en *Nicholas Nickleby,* que dan una reunión en la que los fieles servidores son llamados al final para tomar una copa de champán, con lo cual expresan su perpetua lealtad y entusiasmo por la organización social que los protege. El lector tiene la molesta sensación de estar escuchando la guía comercial. Cuando, en *La pequeña Dorrit,* Tattycoram abandona la agobiante afabilidad de la familia Meagles, tendrá que volver arrepentida, aunque puede que concite del lector bastante más simpatías de las que Dickens pretendiera. Incluso los Dedlock, en *La casa lúgubre,* irremediable anacronismo social como claramente reconoce Dickens, forman algo bastante parecido a una familia para agrupar en torno suyo, al final de la novela, a una buena parte de la sociedad. Por contraste, los parásitos sociales adoptan con frecuencia el papel de un falso padre. Son ejemplos el Marqués, en *Historia*

en dos ciudades, cuyo asesino es técnicamente culpable de parricidio, Sir Joseph Bowley, el amigo urizénico y padre del pobre, en *The Chimes,* y el anciano Chester en *Barnaby Rudge.*

En la Comedia Nueva, los personajes humorísticos de la sociedad antagónica absorben la mayor parte del interés que ofrece la caracterización; los héroes y heroínas raramente están individualizados. Personajes como Bonario, en *Volpone,* o Valerio, en *Tartufo,* son simplemente jóvenes agradables. También en Dickens los héroes y heroínas son humorísticos sólo en el sentido de que sus reacciones son previsibles, pero lo son en función de una norma y raramente aparecen en el papel ridículo o autocompulsivo del personaje humorístico. Tales caracteres, que animan al lector a identificarse con ellos y que podrían llamarse figuras-norma, no podrían existir en la literatura seria de ficción en el siglo XX, que pertenece al género irónico y ve todos los personajes afectados en cierto grado por los impedimentos de las fuerzas sociales. En cambio, tienen alguna validez en las inferiores concepciones miméticas del siglo XIX, que sólo presentan lo que es convencionalmente presentable y cuyos héroes y heroínas pueden, por ello, ser, con toda lógica, modelos de lo presentable.

La comedia pinta normalmente el triunfo de la juventud sobre la vejez; pero Dickens es un caso extraño entre los escritores cómicos, en que muchos de sus héroes y heroínas son niños o están descritos de modo que quedan relacionados con la infancia. Nadie ha descrito más vívidamente que Dickens las reacciones de un niño sensible en el mundo de Brobding, dominado por ruidosos y desatinados adultos. Y porque casi todos esos niños están destinados a formar parte de la sociedad amable, sólo pueden ser heridos, no corrompidos, por la sociedad antagónica. La única llamativa excepción es Pip, cuyo desligamiento de los falsos criterios del grupo antagónico constituye el tema principal de *Grandes esperanzas.* Pero David Copperfield sólo superficialmente resulta afectado por su entorno y Oliver Twist escapa de las actividades de la banda Fagin tan milagrosamente como Marina del burdel en el *Pericles* de Shakespeare. Normalmente, esta figura infantil predestinada es una niña. Muchas de las

heroínas, aun cuando se hacen mujeres, son descritas como «pequeñas» o son comparadas con las hadas. Un frecuente tema central en Dickens es el de *Alicia en el País de las Maravillas:* el descenso de la niña invulnerable a un grotesco mundo. En el prefacio de *Almacén de antigüedades,* Dickens habla de su interés por el arquetipo de la bella y la bestia, de la niña rodeada de monstruos, algunos de ellos, como Kit, amables; siniestros otros, como Quilp. Little Nell desciende a este grotesco mundo y luego se une a los ángeles; las otras heroínas se casan dentro de la sociedad amable. La niña en medio de cosas grotescas aparece en la protección de Florence Dombey mediante el Capitán Cuttle, en la crianza de Little Dorrit por Maggie y en muchas escenas similares. A veces, alguien grotescamente amable, como Toots, Kint, Snicke o Chivery, se vinculará él mismo a la figura de una muchacha; alguien que no es a propósito para casarse con ella, pero que le profesará eterna devoción, una especie de tardío y grotesco vestigio de la convención del amor cortés. Nadie en *Almacén de antigüedades* parece adecuado para casarse con Little Nell, lo cual, sin duda, es una razón para que ella muera. Podemos notar también el papel de la misma tienda de antigüedades: desempeña en el conjunto del relato un papel pequeño, pero es una especie de simbólico umbral de entrada en el mundo grotesco, como el agujero del conejo y el espejo en los libros de Alicia. Su contrapartida aparece en la tienda del Guardia-marina de madera, en *Dombey e hijo,* la casa de campo de Peggoty, en *David Copperfield,* la tienda de huesos de Venus, en *Nuestro común amigo,* y otros. Muchos de los rasgos tradicionales de la Comedia Nueva romántica alcanzaron su más alto punto de desarrollo en la Inglaterra del siglo XIX, haciendo de ella el lugar y tiempo obvios para que apareciera un genio de dicho género. Uno de estos rasgos, al que ya hemos aludido, es el dominio de los géneros narrativos junto con la presencia de un teatro moribundo. Dickens tenía muchas preocupaciones de tipo dramático, pero su genio brilló en el género del romance por entregas, no en la escena. Otro rasgo es el presupuesto victoriano de que existen unas normas morales compartidas por el autor y el lector. Este rasgo fomenta el melodrama, en el que el lector par-

ticipa emocionalmente en el conflicto moral del héroe y el villano o de la virtud y la tentación. La rigidez —o la supuesta rigidez— de las costumbres sexuales victorianas era una gran ayuda para las tramas argumentales propias del siglo XIX, puesto que permitía a un autor no sólo desplegar todos los fragores wagnerianos en torno a la huida extraconyugal de una mujer, sino también hacer plausible la más frenética actividad de ésta como intento de ocultar sus resultados. Pero la relación del melodrama con la acción planteada en primer plano es bastante más importante.

Un escritor realista dentro de la tradición de la Comedia Nueva tiende a exponer su acción en un plano: el joven y el viejo, el héroe y el personaje humorístico, la lucha por el poder dentro del mismo grupo social. Cuanto más romántico es el escritor, más tiende a levantar frente a su mundo humorístico otro tipo de mundo, al que queda vinculado el elemento romántico de su argumento. En un trabajo escrito por mí hace veinte años hablaba de esta acción de la comedia shakespeariana romántica como dividida entre un mundo que aparece en primer plano, de personajes humorísticos, y otro «verde mundo» que sirve de fondo y que se relaciona con lo mágico, el dormir y soñar, con las casas y selvas encantadas, de donde parte el desenlace cómico. Dickens no tiene un verde mundo, salvo por lo que se refiere a algún destello acá y allá (por ejemplo, el retiro pastoril en el que terminan su vida Smike y Little Nell, los sueños paradisíacos de Jenny Wren, el refugio de «cañizo» de Tartar, en *Edwin Drood,* y otros); pero sí tiene un personal modo de dividir su acción. Hemos hablado de la insistencia del siglo XIX en lo presentable, en el mundo de las apariencias públicas, al que queda casi enteramente confinado el novelista de aquella época. Por debajo de este mundo yace un amplio mundo secreto, el de la intimidad, en el que existe escasa o ninguna comunicación. Para Dickens este mundo queda principalmente asociado a los sueños, los recuerdos y la muerte. Lo describe muy elocuentemente al comienzo de la tercera de las cuatro partes de *The Chimes,* y también en el primer párrafo del capítulo tercero de *Historia en dos ciudades,*

además de aludir con frecuencia a él a todo lo largo de su obra.

Pocas personas pueden leer a Dickens sin contagiarse de su intensa curiosidad por la vida que se desarrolla en las oscuras casas tras las ventanas de su amado y odiado Londres. La reconocemos aun cuando es de segunda mano: cuando Dylan Thomas abre su *Under Milk Wood* en una noche de secretos sueños, podemos encontrar una inequívoca influencia dickensiana. Para una gran parte de la ficción irónica del siglo XX, este mundo secreto es esencialmente el mundo del dormitorio y el cuarto de baño, el de la ordinaria vida privada, así como el de los impulsos sexuales, represiones y fijaciones infantiles que no sólo completan al mundo público, sino que condicionan en todo momento el comportamiento de cada hombre en él. Los personajes en la ficción literaria del siglo XX no tienen vida privada; no existe distinción entre el camerino y el escenario. Es claro que Dickens no tiene conciencia de la importancia de este aspecto del mundo oculto, pero es de poca utilidad para él en cuanto novelista y no muestra inquietud alguna por verse obligado a prescindir de él. La razón está en que no es fundamentalmente un escritor irónico, como Joyce o Flaubert. Por lo que realmente manifiesta interés es por un mundo oculto de preocupaciones *románticas*, y no por un mundo incluso más escuálido y vulgar que el visible. Su interés detectivesco por la vida oculta es comparable a otros aspectos de la cultura victoriana. Nos recuerda las pinturas pre-rafaelistas que nos desafían a que averigüemos su argumento y el significado de su enigmático título; nos recuerda también todos los poemas de Browning que nos piden que averigüemos la realidad oculta debajo de la que se nos presenta. Al seguir la acción principal de una novela de Dickens tomamos conciencia de una segunda forma de experiencia que se despliega ante nosotros como un espejo. A veces es expresamente el mundo del escenario. El tipo de entretenimiento suministrado por la cuadrilla de Vincent Crummles, en *Nicholas Nickleby*, hace paralelo con el desaforado melodrama del argumento principal; la danza del salvaje y el Niño Prodigio, en particular, refleja el tema dickensiano de la niña en un mundo monstruoso. En *Tiempos difí-*

ciles, donde la relación es de contraste, una *troupe* circense simboliza un enfoque de la experiencia que Gradgrind se ha perdido. El espectáculo de Punch y Judy, en *Almacén de antigüedades,* uno de los varios entretenimientos populares de tipo dramático que aparecen en el libro, ya ha sido mencionado; y en *Grandes esperanzas,* Pip, perseguido por el fantasma de un padre, va a ver a Mr. Wopsle, en *Hamlet.* Así, también Dickens hace un considerable uso de la curiosa convención existente en la Comedia Nueva del personaje duplicado, que frecuentemente es un gemelo literariamente hablando. En *La comedia de las equivocaciones,* el primer plano de Efeso y el último plano de Siracusa, en *Noche de Epifanía,* la melancólica corte de Orsino y Olivia, son alineados mediante gemelos. De modo semejante, la acción de primer plano en *La pequeña Dorrit* se refiere a una acción en último plano en parte mediante un oculto hermano gemelo de Flint Winch. En *Historia en dos ciudades,* donde el tema del gemelo está complicado al máximo, la semejanza entre Darnay y Carton pone en línea a las dos ciudades mismas. En *Dombey e hijo,* el mundo rico y soberbio de Dombey y el otro mundo social que trata de ignorar están alineados con el paralelismo, al que explícitamente se alude, entre Edith Dombey y Alice Brown. Hay también muchas otras formas de duplicados, tanto en personajes como en acción, que aquí no tenemos espacio para examinar. El papel de Orlick en *Grandes esperanzas,* como una especie de diabólico Pip, es un ejemplo.

La base de esta división de la acción puede generalizarse del modo que sigue. Existe un mundo interior y privado de los sueños y de la muerte, fuera de aquel en el que se desarrolla toda la energía de la vida humana. La manifestación primaria de este mundo, según la experiencia, se produce mediante actos de violencia destructiva y de pasión. Es la fuente de la guerra, la crueldad, la arrogancia, la sensualidad y la opresión de los pobres. Produce la dama altanera con su secreta culpa, como Lady Dedlock, Edith Dombey o Mrs. Clennam, las masas decididas al linchamiento que acosan a Bill Sikes hasta la muerte o proclaman la caridad de la religión protestante en *Barnaby Rudge,* los vapuleantes maes-

tros de escuela y los jueces que condenan a la horca. Produce también el valor para luchar contra esas cosas y la virtud instintiva que las repudia. En pocas palabras, el mundo oculto se expresa de modo más directo en la acción y en la retórica melodramáticas. No es mucho mejor o peor que el mundo ordinario de la experiencia, sino que es un mundo en el que el bien y el mal aparecen de un modo mucho más enérgico y sus fuerzas, menos disfrazadas. Podemos decir que su talento es exagerado; sus acciones, inverosímiles; su retórica, ampulosa e inconvincente. Pero si no existieran esas cosas, no existiría Dickens. Notemos que el incentivo principal de la acción melodramática es principalmente una obsesión, como ocurre en la acción humorística. Notemos también que las descripciones espeluznantes de Dickens, como la de Marsella al comienzo de *La pequeña Dorrit*, con su repetición de «mirar de hito en hito», se basan en el mismo tipo de retórica asociativa que el lenguaje humorístico.

Desde este punto de vista, podemos contemplar a una nueva luz la acción de primer plano de los personajes humorísticos. Estos son, por así decir, subproductos petrificados de aquel tipo de energía que el melodrama expresa más directamente. Incluso los personajes de este tipo más despreciables, como el avaro Fledgeby o el hipócrita Help, lo son de modo exuberante; sus vicios expresan una energía que los posee porque ellos no la poseen. El mundo en el que operan, en la medida en que es un mundo pacífico y que está dentro de la ley, es un mundo en el que la violencia ha sido suprimida de modo muy imperfecto. Nunca escapa de las sombras de un poder que es a un tiempo Eros y Thamatos y se ven sujetos a la pasión nunca satisfecha por sus objetos racionalizados; pero es, en última instancia, auto-destructivo. En las primeras novelas, el foco emocional de esta pasión auto-destructiva es ordinariamente un avaro o una persona de algún modo obsesionada por el dinero, como Ralph Nickleby, Dombey, el abuelo de Little Nell o Jones Chuzzlewit. La asociación que el cuento popular hace entre dinero y excremento, que apunta al origen psicológico de la avaricia, aparece en el tema del «Basurero de Oro», de *Nuestro común amigo*, y tiene quizá un eco en los nombres de Mardstone y Merdle. En las últimas novelas,

una orientación más explícitamente erótica nos da las figuras de los villanos Bradley Headstone y Jasper Drood. El alimento y los animales son otras imágenes que Dickens usa en un contexto sexual, especialmente cuando un avaro corteja a la heroína. Artur Guide, en *Nicholas Nickleby,* habla de Madeline Bray como de un bocado exquisito y Uriah Heep es comparado a todo un parque zoológico de desagradables animales. El efecto es dar un esquema de Andrómeda para la situación de la heroína y sugerir una diabólica ferocidad más allá del doméstico primer plano. El mismo principio constructivo hace que las respuestas humorísticas con frases hechas, como las de Podsnap o Gradgrind, alcancen una peculiar importancia. Representan el hecho de que toda la sociedad puede volverse mecanizada como ellas o fosilizada en sus instituciones. Esto podrá ocurrir a la Inglaterra victoriana, según *Tiempos difíciles,* si tomara el evangelio de los hechos y las estadísticas demasiado al pie de la letra, y le ocurrió a la pre-revolucionaria Francia, como se describe en *Historia en dos ciudades,* yacente en lo que Dickens llama «la lepra de la realidad» y en la espera del melodramático diluvio de la Revolución.

Los personajes humorísticos de la sociedad antagónica no pueden escapar de sus hábitos rituales que han erigido para habérselas con esta desconcertante energía que los convirtió en marionetas. En cambio, los héroes y heroínas, junto con algunos amables personajes humorísticos, tienen poder para sumergirse en el secreto mundo de los sueños y la muerte y, aunque escapando por poco de esta última en el proceso, obtener de ello una renovada vida y energía. A veces, esta inmersión en ese mundo secreto viene simbolizada por un viaje a lugares lejanos. La increíble Australia, que convierte en un magistrado a Wilkins Micawer, también capacita al perseguido presidiario Magwitch para convertirse en un ambiguo aunque, en definitiva, auténtico genio protector. Walter Gay, en *Dombey e hijo,* vuelve de las Indias occidentales notablemente silencioso, mucho después de que fuera dado por muerto; y el lector sigue a Martin Chuzzlewit a un lugar, irónicamente llamado Edén, donde espera confiadamente morir y donde casi muere, pero también donde atraviesa por una metamorfosis del carácter que lo adapta para la

conclusión cómica. Otros personajes, incluidos Dick Swiveller, Pip y Esther Summerson, atraviesan una enfermedad delirante con el mismo resultado. *Nuestro común amigo* tiene un complejo esquema de imágenes de resurrección, que están conectadas con el dragado del Támesis, el recuerdo de la inundación, el hallazgo del tesoro enterrado en montones de basura, etc.; un esquema semejante de desenterramiento de un muerto, en *Historia en dos ciudades,* se extiende desde el augusto Dr. Manette hasta el grotesco Jerry Cruncher. Notemos también que la sociedad siniestra está introducida frecuentemente en una especie de oscilante luz que se encuentra entre el sueño y el estado de vigilia. Son ejemplos la aparición de los rostros de Fagin y Monks junto a la ventana de Oliver Twist y los pretendidos sueños de Afery Flintwinch, en *La pequeña Dorrit.* El más pleno tratamiento de esta inmersión en el mundo de la muerte y los sueños se produce, como era de esperar, en los *Libros de Navidad,* donde Scrooge y Trtty Veck ven en aparición una versión trágica de su propia vida, incluidas sus propias muertes, para despertar luego a una renovada fiesta. Parece claro que, aunque la mayoría de las directas expresiones del mundo secreto son destructivas y terribles, contienen en sí un irresistible poder de renovar la vida.

El mundo secreto es, así —nuevo ejemplo literario—, el mundo de un invencible Eros, el poder suficientemente fuerte para forzar un final feliz de la historia a pesar de todas las reglas de la probabilidad; un final que aparta del camino a todos los personajes humorísticos de la sociedad antagónica o que los mata, si ellos no se apartan del camino, liberando a los atrayentes jóvenes de sus hermanos y hermanas y encaminándolos por los cauces correctos. Disuelve todas las injustas situaciones sociales y reconstruye la sociedad sobre su base sexual de la familia, reemplazando los oscuros viejos padres y madres por unos sucesores nuevos y más vigorosos. Cuando un personaje amable muere, aparece una proyección fuertemente religiosa de este poder; el «Juicio» esperado en breve por Miss Flite, en *La casa lúgubre,* por ejemplo, ofrece un apocalíptico contraste con el Tribunal de la Cancillería. El mundo del Eros dickensiano es, por encima de todo, un poder manipulador y que tiene una finalidad. El per-

sonaje humorístico antagonista sólo puede hacer lo que su imagen humorística le permite, y hacia el fin de la historia se convierte en inútil peón de un juego de ajedrez en el que las negras nunca pueden acabar vencedoras.

El victorioso mundo secreto no es el de la naturaleza en un contexto roussoniano. Los personajes que en Dickens hablan de este tipo de naturaleza son gente como Mrs Merdle, en *La pequeña Dorrit*, Mrs Chick, en *Dombey e hijo* y Wackford Squeers. Gente que no es muy a propósito para dar ánimos al lector. Como la mayoría de los autores de romances, Dickens da un puesto destacado al loco o al simple —Smike, Mr. Dick, Barnaby Rudge— cuyos instintos suplen a su falta de inteligencia. Pero estas personas son privilegiados; en cualquier otro lugar, la naturaleza y la educación *social* o la experiencia humana están siempre asociadas. Decir que Dora Copperfield es una no maleada hija de la naturaleza equivale a decir que es una niña maleada. La naturaleza de Dickens es una naturaleza humana, que pertenece al mismo tipo de cosas que el poder que crea el arte, una capacidad de proyectar y de dar forma. Este es también el verdadero verde mundo de Shakespeare; pero el mundo del Eros de Dickens no es la fuerza conservadora que es el verde mundo, el cual revitaliza la sociedad sin modificar su estructura. Al final de una comedia de Shakespeare, aparece normalmente un personaje alto, como Próspero o los diversos duques, que representa este conservadurismo social. En Dickens no existe nada que corresponda a estas figuras; la más próxima a ellas es la máscara vacía de Santa Claus de los Cheerybles, Boffin y el reformado Scrooge. A pesar de todos los domésticos y sentimentales escenarios victorianos, existe en el melodrama de Dickens una cualidad revolucionaria y subversiva, casi nihilista, que es post-romántica, heredera de la experiencia de la Revolución Francesa, y mira hacia el mundo de Freud, Marx y el estremecimiento existencial.

He utilizado antes la palabra «absurdo» refiriéndome a los melodramáticos argumentos de Dickens, para indicar que fueron absurdos de un modo creador y no por incompetencia. En nuestros días, la palabra «absurdo» se refiere normalmente a la carencia de intención significativa en la vida y en la experiencia, es el llamado absurdo

metafísico. Pero no es cosa de que la crítica literaria totalmente en manos de unos teólogos desengañados la formulación de una teoría del absurdo. En literatura, lo absurdo es el proyecto, el poder de informar y modelar. La verdadera vida no empieza ni se detiene; nunca produce finales en los que quedan bien atados todos los cabos; nunca manifiesta un sentido o propósito salvo mediante ciegos accidentes; nunca es cómica o trágica, irónica o romántica, ni ninguna otra cosa que se sujete a un modelo. Cualquier cosa que dé forma o esquema a la ficción, cualquier habilidad técnica que nos impulse a volver la página una y otra vez hasta llegar al fin, es absurda y contradice nuestro sentido de la realidad. Los grandes realistas victorianos subordinan su habilidad narrativa a su habilidad descriptiva. Es el suyo un grave y pausado vehículo que nos da tiempo para contemplar el escenario. Son los que formaron nuestras reacciones tópicas ante el género de ficción, de modo que incluso viajando a la velocidad mucho más elevada del género dramático, del romance o de la épica, seguimos intentando centrar la mirada sobre lo accidental o transitorio. La mayoría sentimos que en Dickens hay otra cosa, algo elemental desconectado, además, ya sea de la claridad de lo realista o de la profundidad de lo filosófico. Con lo que está conectado es con un tipo de historia que satisface plenamente la esperanza expresada, según Lewis Carroll, por el arquetipo de Alicia, de que «habrá falta de sentido en ello». El personaje más necio de *Nicholas Nickleby* es la madre del héroe, una autora de romances que se pasa el tiempo soñando imposibles finales felices para sus hijos. Pero el argumento sigue sus propias pautas y no las de la gente sensible. Los antagónicos personajes humorísticos son absurdos en Dickens porque han planificado con exceso sus vidas. Pero el tipo de planificación que parodian viene producido por otra clase de energía, una energía que insiste —de modo absurdo y, sin embargo, irresistible— en que lo que es nunca debió quedar por encima, de modo definitivo, de lo que debió ser.

14

EL PROBLEMA DE LA AUTORIDAD ESPIRITUAL EN EL SIGLO XIX

I

El aspecto de la literatura victoriana que viene representado por nombres como los de Carlyle, Mill, Newman y Arnold me parece uno de los exponentes originales de la cultura inglesa que están a la misma altura de Shakespeare y Milton, si no en mérito literario, sí, al menos, en otros aspectos de importancia. Ello es así principalmente en razón de la extraordinaria fertilidad y de lo sugestivas que fueron las teorías pedagógicas por las que la época victoriana tanto se preocupó. Por esta razón, hablo del problema de la autoridad espiritual, pues todas las teorías pedagógicas me parecen esencialmente una aplicación de aquel problema.

La fuente de la autoridad presente o «temporal» en la sociedad raramente es difícil de localizar. Siempre está muy cerca de aquello a quién uno paga los impuestos. En la medida en que puede considerarse que la fuerza es derecho y que el poder de cobrar impuestos no debe ser discutido, tampoco existe un problema de la autoridad espiritual con carácter independiente. Pero la tesis de que

la fuerza es derecho aun tan cuidadosamente racionalizada como aparece en Hobbes, rara vez ha sido considerada como algo más que una irresponsable paradoja. Casi con certeza puede decirse que no existió una época de la historia en la que el contribuyente no haya defraudado al publicano, y el mismo deseo de defraudar suscita la pregunta de qué tipo de autoridad puede considerarse que supera a la autoridad existente. Pues también el propio interés tiene una autoridad propia.

Por supuesto, la autoridad espiritual está normalmente relacionada con la religión, ya que normalmente piensa que Dios es un espíritu soberano. Nuestra tradición cultural ha heredado del Antiguo Testamento una concepción de la Voluntad de Dios que puede frecuentemente encontrarse en la más aguda oposición a la voluntad del hombre, especialmente a una voluntad egipcia, babilónica o filistea. Pero si una religión puede encontrar un acreditado representante humano, de nuevo tienden a emerger las dos clases de autoridad. La teoría medieval del derecho del Papa al poder temporal y la concepción post-renacentista de que la autoridad del rey es de derecho divino, son ejemplos del esfuerzo por convertir al orden espiritual en garantía de la estabilidad del temporal. En la medida en que pueden progresar los frutos normales de la mente humana, la voluntad de Dios difiere en grado, pero no en naturaleza, de la voluntad del hombre; y las metáforas aplicadas a aquella, como la de la divina «soberanía», han sido tomadas de las más primitivas formas de sociedad humana. Cuando los filósofos griegos comenzaron a estructurar las concepciones éticas de la justicia y lo justo, tropezaron con problemas semejantes. Sus dioses tradicionales, tales como aparecen en Homero, conservaban toda la arbitrariedad y el elemento de capricho que eran propios de la aristocracia humana y someterse a un conquistador humano no sería psicológicamente muy distinto de adorar a Poseidón, el irascible sacudidor de la tierra. En el cristianismo, se supone que el resultado humano de la autoridad espiritual es la caridad; pero hasta tiempos muy recientes, la caridad cristiana ha sido normalmente defendida por el poder temporal y puede ser significativo que la misma palabra cari-

dad se haya convertido principalmente en una especie de impuesto voluntario.

La ordinaria conciencia social empieza normalmente por un sentido de la antítesis existente entre lo que desea el yo y lo que la sociedad puede permitirle. De aquí resulta que la autoridad temporal llegue al individuo ante todo en forma de compulsión externa. A este nivel, la libertad se identifica con el lado egótico de esta antítesis. Pero la educación, y más particularmente la educación de la razón, nos lleva a una forma de necesidad o compulsión que no se opone a la libertad, sino que parece más bien otro aspecto de ella. Asentir a la verdad de una demostración geométrica es, psicológicamente hablando, algo que contrasta con el asentimiento a la voluntad de un superior social. De aquí que la razón pueda hacer lo que la fe, esperanza e incluso el amor no pueden por sí mismos: presentarnos un modelo o patrón de autoridad que apela a la mente más bien que al cuerpo, que compele pero no fuerza. Esta autoridad confiere dignidad a la persona que la acepta, y tal dignidad no se encuentra en un contexto de jerarquía, puesto que su dignidad no se perfecciona a expensas de nadie.

Los escritores sociales y políticos ingleses del siglo XIX heredaron de Milton una concepción de este tipo acerca de la autoridad espiritual; una concepción singularmente lúcida y poderosa. Para Milton, la fuente de la autoridad espiritual era la revelación de Dios; más particularmente, la revelación del evangelio que había espiritualizado la ley y había liberado a los que estaban bajo él del sentido de la constricción externa. San Pablo nos dice que allí donde está el espíritu del Señor se encuentra la libertad y que los que se encuentran bajo el evangelio harán su voluntad, porque su voluntad es la voluntad de Dios, no los ilusorios seudo-actos sugeridos por la pasión o el egoísmo. Además, para Milton, el adecuado agente humano de la autoridad espiritual es la Iglesia en su acepción de sociedad de los individuos que están bajo el evangelio; entre los cuales, el único que tiene autoridad es el apóstol o santo, que, según Milton, es el que el Nuevo Testamento llama *episcope* o supervisor. Tal autoridad es claro que no tiene nada que ver con los magistrados o códigos penales. La revelación de Dios se acomoda por sí

misma al hombre primariamente en forma racional. La razón se manifiesta a sí misma en los actos decisivos de la vida libre («Razón no es sino elección», dice Milton en *Areopagitica,* añadiendo la concepción aristotélica de la *proairesis* al *logos* cristiano), y como revelación es lo opuesto al misterio, no existe conflicto entre la autoridad espiritual y la razón. Una revelación que procede de una mente infinita puede superar la razón de una mente finita, pero no contradecirla o humillarla.

La sociedad humana, como la vio Milton, está condicionada, por la inercia del pecado original, a buscar lo habitual y acostumbrado, a hacer las cosas porque así se han hecho antes, a convertir la tradición en ídolo. El impacto de la revelación, a través de la razón, es siempre subversivo y revolucionario; se ve obligada a sacudir el sonambulismo de los hábitos y a confrontarlos con la eterna oposición entre Dios y el hombre caído. Tal razón es también libertad, la cual es hombre no quiere naturalmente, pero Dios sí quiere que tenga. Los cambios puramente sociales son, a lo más, ajustes graduales; la libertad genuina es repentina y apocalíptica:

> En el Estado, muchas cosas son al principio crudas y difíciles de digerir, la cuales sólo el tiempo y la reflexión pueden hacer flexibles y digestivas. Pero en la religión, donde no existe falta de madurez, nada no sazonado, ocurre de modo muy distinto. La puerta de la gracia gira sobre suaves goznes, totalmente abiertas para enviar, pero que se cierran rápidamente para revocar los preciosos ofrecimientos de gracia hechos a una nación.

La autoridad temporal, aunque esencial, es también provisional, resultado de la permanente emergencia que el Pecado causó en los asuntos humanos. Nunca puede ser aceptada como un fin en sí; la razón por la que existe consta en la Escritura, y los modos no bíblicos de intentar su justificación son sospechosos. En otros palabras, no existe autoridad intrínseca en la tradición o en la costumbre precedente, que pueden servir de base a la autoridad temporal. De aquí se deduce que ninguna Iglesia que apoye sus derechos a la autoridad en la tradición

puede ser genuina encarnación de la revelación. *Las obligaciones de los reyes y de los magistrados,* el panfleto regicida de Milton, es una obra de pensamiento extraordinariamente original, que bosqueja una primera teoría del contrato y constituye uno de los primeros esfuerzos para encontrar algún lugar funcional a la revolución dentro de la historia. Pero incluso ella entraña una apelación al precedente y Milton se embarca en ella con la mayor reluctancia: «Pero porque la vulgar locura de los hombres es desertar de su propia razón y cerrar los ojos, pensar que ven mejor con los de otros hombres, mostraré, mediante aquellos ejemplos que deban tener más peso en nosotros, lo que antaño se hizo en este asunto.»

Así, tenemos en Milton una autoridad espiritual que hunde sus raíces en la revelación y se manifiesta ampliamente en la razón, y una autoridad temporal que debe ser reconocida y obedecida dentro de su propia esfera, pero que no debe ser racionalizada con argumentos tomados del precedente o la costumbre. La autoridad temporal es primariamente algo que está ahí, nos guste o no. Si no nos gusta, nos volvemos a una concepción de la autoridad espiritual y subordinamos a ella el poder temporal en la medida de lo posible, aunque sea sólo dentro de nuestra mente. En cambio, si nos gusta o queremos defenderla, tendemos a verla en la tradición, costumbre, hábito; en resumen, en el proceso mediante el cual la autoridad temporal llega a alcanzar una especie de justicia intrínseca. Podemos notar de paso que, si, para Milton, la revolución social no está orgánicamente referida a los precedentes, tampoco lo está orgánicamente al futuro. Las rebeliones de los judíos contra sus dominadores, como son relatadas en el Antiguo Testamento, tienen diverso grado de éxito, pero ninguna de ellas tuvo un éxito permanente. De aquí que el significado de tales rebeliones sea tipológico, manifestación del poder del verdadero Dios para y por un momento. La medida en que Milton pudo reconciliarse con el fracaso de la revolución de sus propios días viene quizá indicada en *Sansón Agonista,* donde la provisional victoria de Sansón al destruir el templo de los filisteos tiene una significación de este tipo.

En el siglo XVIII, la concepción de la sociedad natural, en Bolingbroke y Rousseau, introdujo en el tema so-

ciológico una nueva especie de dialéctica revolucionaria. Rousseau tomó en cuenta al hombre en el contexto de hijo de la naturaleza y no, como Milton, en el contexto de hijo de Dios, cuyo estado originario era el civilizado. No eran razón y revelación las que quedaban asociadas en su pensamiento, sino razón y naturaleza; y la sociedad original del hombre, libre y equitativa, no era algo que Dios quiso para dicho hombre y que éste perdió de modo irrevocable, sino algo que el hombre aún puede recuperar. El pensamiento de Rousseau se acerca al de Milton sólo en que asocia razón y revolución y en que considera la primera esencialmente como visión a cuya luz se lleva a cabo el acto libre. El problema de la autoridad espiritual empieza en el siglo xx con el pensamiento contrarrevolucionario, que se desarrolló en Inglaterra en oposición a Rousseau y particularmente con Burke.

Para Burke, en contraste casi directo con Milton, la primera justificación de la autoridad temporal consiste en el hecho de su existencia; por ello, al estar el derecho subyacente a un poder, toma su ser del proceso de la tradición y el precedente. El contrato social de cualquier grupo «se obtiene a partir de la forma en la que ese concreto grupo social ha sido fundida». Toda sociedad evolucionada consta de diversas clases y la tendencia de cada una de ellas es a promover sus propios intereses obrando «meramente por su voluntad». Esto crea la tiranía, ya sea ejercida por el rey (que históricamente es en sí mismo una clase), por la nobleza o, como en Francia, por el «pueblo», palabra que significa una clase o grupo del pueblo. Para Burke, la fuente de la autoridad espiritual está, por ello, no tanto en la tradición como tal, sino en una especie de *télos*, el sentido de pertenencia a un organismo social, cuya salud es preservada manteniendo un equilibrio de poder entre los diferentes órganos. La salud de la estructura social es el fin de toda acción social de cualquiera de las clases y el criterio por el que se ha de juzgar tal acción. La acción revolucionaria, que libera una voluntad automática e incondicionada, es a la sociedad lo que al individuo es el desarrollo de un tejido canceroso. Un organismo social de esta naturaleza es la única forma genuina de sociedad natural, pues la naturaleza ha de ser pensada como un orden que preserva la constancia en el

cambio mediante un proceso de reparación continuada. «Así, preservando el método de la naturaleza en la conducción del Estado, en lo que vamos mejorando nunca somos totalmente algo nuevo; en lo que conservamos nunca estamos totalmente pasados de moda».

Tienen particular interés aquí dos factores del pensamiento de Burke. En Milton, la corriente de la libertad, por así decir, discurre normalmente en un sentido deductivo, de la revelación a la razón y de ésta a la acción social. Para Burke, la libertad sólo puede ser preservada por los procedimientos inductivos, empíricos e incluso *ad hoc* de la acción política, que actúan sobre la base de lo que hay ahí; la prudencia es la mayor de las virtudes políticas y el prejuicio es la única fórmula válida de pensamiento deductivo. Es la acción revolucionaria que conduce a la tiranía la que es deductiva, como la «metafísica» Revolución Francesa, que comenzó con un conjunto de premisas mayores en torno a los derechos abstractos del hombre y luego intentó «una descomposición de todo el conjunto de la masa política y ciudadana con el objeto de originar un nuevo orden ciudadano a partir de los primeros elementos de la sociedad». De aquí que la razón, dado su principal núcleo deductivo y especulativo, no sea en política un poder emancipador, sino destructivo y, en definitiva, esclavizante. Al menos, la autoridad espiritual es algo a lo que debemos lealtad; y la lealtad no es algo primariamente racional. De aquí que la sociedad sea mantenida aglutinada por fuerzas más profundas de las que la razón puede alcanzar o expresar.

En segundo lugar, la mayor parte de la autoridad temporal está encarnada por la clase ascendente. Esta se enfrenta con una fuerte puja revolucionaria por el poder, de parte de los que se encuentran más abajo en la sociedad. El mantenimiento de la salud del organismo social, que equivale al mantenimiento de la autoridad espiritual, está, por ello, ligado a la preservación de los existentes privilegios y derechos de la clase ascendente. «Debemos suponer que (la sociedad) se encuentra en aquel estado de disciplina habitual en el que gobierna el más sabio, el más experto y el más rico; y mediante su gobierno, ilustra y protege al más débil, al que menos sabe y está menos favorecido por los bienes de la fortuna.» Burke llega

a decir que «el estado de la sociedad civil, el cual engendra necesariamente esta aristocracia, es el estado de la naturaleza», esto es, una vez más, la genuina forma de la sociedad natural. La clase ascendente incluye a la Iglesia, pues, para Burke, la Iglesia es una institución social continua, y su autoridad espiritual es inconcebible sin esa continuidad. De aquí que Burke diga, en lo que, desde nuestro actual punto de vista, es una afirmación clave de su pensamiento.

> Nada hay más cierto que el dato de que nuestro modo de ser, nuestra civilización y todos los bienes relacionados con el modo de ser y la civilización, en este mundo europeo en el que vivimos, han dependido durante siglos de dos principios; y, ciertamente, fueron el resultado de la combinación de ambos; me refiero al espíritu del *gentleman* * y al de la religión.

Por ello, la clase ascendente y, más particularmente, la aristocracia, llega a representar una autoridad ideal que viene expresada por el término *gentleman* en el momento histórico en que su autoridad efectiva ha comenzado a declinar (aunque, por supuesto, sus privilegios y la mayor parte de sus prestigios perduraron durante otro siglo). La función social de la aristocracia siempre incluyó el arte de convertir en espectáculo, de hacer teatral, un modo de vida. Es natural que Norteamérica, que no tiene una aristocracia *ad hoc* a partir de sus animadores, que atraen en gran parte el mismo tipo de identificación que los personajes reales en los países británicos. En el pensamiento de Carlyle, que no se interesó por una autoridad espiritual distinta de la temporal y sólo quería la identificación de ambas, la reactivación de la aristocracia ocupa, naturalmente, un lugar central. Para Carlyle, la «santidad» o irradiación de la divinidad que reside en el hombre, perceptible en el héroe, es la fuente de una autoridad indiferenciada, espiritual y temporal al mismo tiempo.

---

* La palabra inglesa *gentleman* tiene matices muy definidos y distintos de la castellana «caballero»; al mantenerla en inglés en todo lo que sigue, queremos conservar las resonancias propias del término inglés. (N. del T.)

A pesar de todo, incluso Carlyle distinguía la autoridad *de jure* de la aristocracia y la autoridad *de facto* de los jefes de industria y los héroes que se hicieron a sí mismos, como Napoleón y Cromwell. La base de la distinción parece ser que la autoridad *de facto* o temporal es esencialmente activa, mientras que la autoridad *de jure* o espiritual tiene algo que la relaciona con lo contemplativo. En el capítulo de *Sartor Resartus* dedicado al simbolismo, Carlyle ve la personalidad heroica como un símbolo «intrínseco» (esto es, que tiene valor en sí mismo, en cuanto distinto de la bandera o la cruz, que son extrínsecos y sólo tienen valor como indicadores). En cuanto símbolo, el héroe es el foco de la comunidad, mientras que la figura *de jure* parece ser la más vívida. Las muchedumbres se amontonan para contemplar a la Reina con objeto de ver reflejada en ella su propia unidad social. También aquí aparece un vínculo entre el reconocimiento de una autoridad espiritual y la función dramatizadora de una clase ascendente.

Samuel Butler también asocia la autoridad espiritual con la aristocracia por un camino más especulativo y paradójico. Por supuesto, está particularmente fascinado por el modo de operar el proceso evolutivo en la sociedad humana; y su concepción de la educación, aunque es en sí misma tradicional, refleja esta preocupación. En *Vida y costumbre* señala que no se aprende plenamente ninguna habilidad hasta que, a través de la conciencia, no pasa el inconsciente. Se deduce de aquí que las personas más profundamente educadas son las que han nacido en la abundancia, el ocio y el privilegio y las que nunca fueron turbadas por una idea consciente; está incluida aquí la mayor parte de la aristocracia. Así, en *El camino de la carne*, el héroe, Ernest Pontifex, por aquel tiempo entregado al trabajo social en la zona Este de Londres, encuentra a un compañero de clase llamado Towneley, que es corpulento, guapo, de mente sencilla, acomodado y, en conjunto, admirable. Ernest pregunta a Towneley efusivamente si ama a los pobres. Este le responde que no y se aleja lo más rápidamente posible. Difícilmente pudiera haber sido más breve el encuentro, pero para Ernest es una epifanía; ha hablado la autoridad espiritual de modo tan indubitable como habló desde la zarza ardiente. Er-

nest examina cuidadosamente esta situación y, finalmente, decide:

> Ahora lo veo todo. Las gentes como Towneley son las únicas que saben lo que merece la pena saber y, por supuesto, nunca podré ser como ellos. Pero, para que sean posibles los Towneleys, tienen que existir los «leñadores y aguadores»; hombres a través de los cuales tiene derecho, que pasar el conocimiento consciente antes de que alcance a aquellos que puedan aplicarlo elegantemente y de un modo instintivo, como hacen los Towneleys.

Recordemos el respeto que *Erewhon* tributa a aquellos que son guapos, corpulentos y ricos y cómo Erewhon considera un crimen estar enfermo o ser desgraciado. En términos de Huxley, las simpatías de la sociedad están con la naturaleza más bien que con la ética, aún cuando la misma sociedad es una creación ética. Sin embargo, la solución de Ernest es todavía una frivolidad inmadura y *Erewhon* nos acerca un poco más al verdadero punto de vista de Butler sobre la autoridad espiritual. La mayoría de los «erewhonianos», de acuerdo con Butler, son irreflexivos e instintivos conservadores, cuyos valores vienen determinados plenamente por el hábito y el prejuicio; como él dice, adoradores de la diosa Ydgrun. Pero hay también en Erewhon un pequeño grupo de «altos ydgrunitas», a los que describe Butler como la mejor gente que encontró en aquel país. Dice de ellos: «Eran *gentlemen* en el pleno sentido de la palabra; ¿qué más puedo decir?». El alto ydgrunita sería alguien presumiblemente como Montaigne: capaz de vivir en y con la sociedad, capaz de ver no sólo el poder sino también el significado real de la convención y el prejuicio, aunque permaneciendo intelectualmente distanciado de ellos. Tales *gentlemen* no sólo son la aristocracia natural, sino los genuinos apóstoles de la sociedad, que corrigen el instinto mediante la razón y la razón mediante el instinto y que nunca permiten a ambos llevar a cabo la fatal alianza que es el signo de los fanáticos, ya sean reaccionarios o revolucionarios.

El problema de la autoridad espiritual, como vemos,

tiene su punto crucial en la delimitación de la comunidad a la que corresponde tal autoridad. Los autores que hemos venido citando, todos los cuales son profundamente conservadores, relacionan esta comunidad con una aristocracia ideal representada por el término *gentlemen.* Para un pensador revolucionario, como William Morris, la autoridad espiritual estaría aislada de la sociedad, confinada dentro de un pequeño grupo de carácter conspirador, constituido por aquellos que rechazan sus valores y han sido apartados de sus beneficios. Quizá merece la pena señalar que el ideal revolucionario de Morris, como está delineado en la utopía futura de *Noticias de «Ningua Parte»,* consiste en la asimilación de la concepción de una aristocracia natural por todo el conjunto de la sociedad. En *Noticias de «Ninguna Parte»* todos tienen la versatilidad creativa y la *sprezzatura* que son la marca del cortesano ideal de Castiglione, salvo, por supuesto, que no existe corte ni príncipe ni nadie que sirva salvo unos a otros. Son al mismo tiempo productores y consumidores y, en cuanto consumidores, tienen la cualidad de la clase privilegiada agudamente delimitada y definida. «Sabemos lo que queremos —dice uno de ellos— y así no fabricamos más de lo que necesitamos». Esto se aplica incluso a la producción de seres humanos; la población está visiblemente estabilizada, puesto que la gente ya no vive en el perpetuo estado de celo provocado por una inestabilidad nerviosa, como ocurre en una sociedad basada sobre la explotación. Es también significativa la cualidad curiosamente infantil de los ciudadanos ideales de Morris, pues, por supuesto, son los niños la auténtica aristocracia natural en todas las épocas, la sociedad de aquellos que tienen genuino título para el ocio, el privilegio y el consumo de los bienes producidos para ellos por los demás.

II

Acabamos de trazar una parábola desde la polémica contrarrevolucionaria del Burke tardío a la polémica revolucionaria de Morris. El primero coloca la autoridad

espiritual en el centro de la clase ascendente o, al menos, coloca allí su centro de gravedad; y el *Llamamiento de los whigs jóvenes a los viejos* termina con el despreciativo ridículo de John Ball, «aquel reverendo patriarca de la sedición», que no pudo encontrar la concepción del *gentleman* en la original sociedad productora en la que Adán cavaba y Eva hilaba. En cambio, Morris pone la autoridad espiritual de su propia época en un pequeño grupo alienado que está poseído por la ambición de realizar el sueño de John Ball. Para Morris, la revuelta campesina fue un breve momento en el que apareció en la historia británica algo parecido a un proletariado. En el pensamiento de John Stuart Mill, el problema de la autoridad espiritual se coloca en una visión mucho menos simplificada de la sociedad. Para Mill, el continuo burkiano del hábito y el prejuicio es el modo de vida propio de la mayoría del pueblo. Al ser mayoría, no están reducidos a una sola clase, y el avance de la democracia implica convertir la voluntad de ellos en fuente de la autoridad temporal. Como Burke y Butler, la motivación de ellos es instintiva y empírica. Por encima y contra ellos, está el pequeño grupo de la oposición liberal, como grupo mucho más altamente individualizado, del cual dice Mill que da comienzo a todas las cosas sabias y nobles.

Mill de modo un tanto inesperado, se acerca a Hegel al ver la oposición política entre conservadores y liberales como símbolo de una oposición ideal o intelectual entre las actitudes conservadora y liberal. Puesto que la oposición liberal es intelectualmente siempre una minoría, tiene el problema peculiar de reunir un soporte masivo que sea suficiente para tener éxito en una elección democrática. Algunos de los recursos de Mill, como el de la pluralidad de votos para la persona formada, son lo bastante desesperados para indicar que se trata de un asunto dificultoso. Para captar la naturaleza de la oposición ideal tenemos que captar dos principios. Primero, que la mayoría siempre tiene razón, porque es ella la fuente de la autoridad temporal. Segundo, que la mayoría siempre está equivocada, por no ser la fuente de la autoridad espiritual. La última se encuentra en la oposición intelectual, pues «casi todos los más grandes hombres que han existido formaron parte de esa oposición».

Por ello, la autoridad en sus dos formas permanece en una tensión paradójica e ilógica entre el gobierno de la mayoría y el derecho de la minoría. La minoría no es una clase sino una élite; y no le puede ser aplicado un epíteto social como el de *gentleman.* En la práctica, la mayoría de los que la componen pueden ser *gentlemen,* pero es por ello por lo que pertenecen a la misma. El *gentleman* se comporta de acuerdo con unas convenciones sociales y, para Mill, la tolerancia del comportamiento no convencional o excéntrico es la marca que distingue a una sociedad madura. Lo que mantiene unida a esta élite es algo de naturaleza intelectual, aunque ciertamente no es un estar de acuerdo en las cuestiones intelectuales. Para plantear la cuestión en otros términos: ¿Qué es lo que le da el derecho a la minoría? Los criminales son una minoría, pero resulta claro que no tienen derecho a ser criminales. En el *Ensayo sobre la libertad,* el derecho aparece como capacidad de contribuir con algo al ámbito de libre pensamiento y discusión, lo cual es para Mill el verdadero parlamento del hombre, el debate ideológico, que está próximo a la fuente de la autoridad espiritual, pues suministra una visión del poder temporal. Permitir la libertad de pensamiento es dirigir la libertad de acción, puesto que la especulación sin límites es el mejor freno hasta ahora descubierto contra la acción prematura, espasmódica y dictada por el pánico. De nuevo encontramos un elemento hegeliano en el pensamiento de Mill: ninguna idea aportada a este debate social tiene verdadera eficacia a no ser que contenga su propio puesto; a no ser, por tanto, que haya posibilidad de refutarla. Mill lleva nuestra atención a la peculiar importancia de Rousseau en su poner en cuarentena la validez de la estructura de la misma sociedad.

El argumento contrarrevolucionario de Burke se basaba en una concepción totalmente inductiva de la acción política; el de Mill intenta asociar su oposición liberal con un punto de vista más deductivo. Señala, por ejemplo, que «la existencia de un reconocido primer principio ha hecho que la ética no sea tanto una guía como una consagración de los sentimientos reales del hombre». La filosofía utilitarista mantiene su lealtad porque ofrece una premisa mayor para la conducta de la mayoría. Es proba-

ble y estadísticamente cierto que la gente buscará lo que considere placentero y evitará lo que considere doloroso. Pero este principio puramente descriptivo no suministra un criterio de valor, ni siquiera un modo de distinguir la realidad de la ilusión en la concepción del placer. En Milton, quien, en *Areopagitica,* presenta una concepción semejante de la verdad en cuanto algo a lo que se llega dinámicamente a través de un conflicto de opinones, las premisas mayores proceden de la Escritura. Milton nunca concibió la posibilidad de una sociedad libre que tratara de encontrar la verdad sin ayuda de la Escritura. En Mill no existe una clara fuente de las premisas de un debate de este tipo, ningún sistema de criterios y presupuestos que pueda ser tomado como algo dado. La ausencia de esta fuente puede ser una razón de su curiosa atracción por los más antipáticos tipos de dogmáticos políticos, incluidos Carlyle y Comte (nos llevaría muy lejos aplicar este principio a Harriet Taylor), como si sintiera que ellos conservaban algún elemento perdido que él andaba buscando.

En Newman, en cambio, la fuente de la autoridad espiritual es la Iglesia Católica; su principal fuerza como pensador del siglo XIX está en su invariable aceptación de este principio. En ningún momento de su vida adulta fue Newman lo que un protestante llamaría protestante; su problema era sólo decidir si la comunión romana o la anglicana era la genuinamente católica. Al encontrar en la educación el camino hacia la autoridad espiritual, hace avanzar un paso el tema de nuestra actual investigación. Para él, la educación es parcialmente social y conserva la aspiración social de producir el *gentleman* que encontramos en Burge y Butler. Incluso su característica intelectual, una cualidad desinteresada o liberal que es un fin en sí, tiene analogía con el ideal social, que es separable de la necesidad de ganarse la vida. En su lado intelectual, la educación liberal es esencialmente una disciplina de la razón, como en Milton; y, como en Mill, parece tener alguna relación con una «visión orientada de las cosas», un sentido deductivo y sinóptico de forma intelectual, que pone la propia cabeza por encima de los hábitos de la vida:

El pricipio de la verdadera dignidad del Conocimiento, su mérito, su característica de deseable, sin consideración a sus resultados, es este germen existente dentro del proceso científico o filosófico. Es así como llega a ser un fin en sí; y la razón por la que admite el nombre de liberal.

Pero la Universidad ha dejado de ser una función de la Iglesia y la educación que da pone al estudiante frente al dilema de que tiene que vincularse, junto con su educación, a la Iglesia o tomar su educación como dominio privado. De modo recurrente hemos llegado a este punto crucial de tener que definir la comunidad dotada de autoridad espiritual. El individuo puede fácilmente ser contemplado como capaz de comprender más que la sociedad en general; y, por ello, de poseer criterios y valores con una autoridad superior en naturaleza y no en poder. Pero la concepción del *gentleman,* como quiera que se la interprete, define al individuo superior más bien que al grupo superior, aun concediendo que puede reconocerse al individuo como componente de un grupo. Para Newman, sólo la Iglesia provee de esta comunidad y de los *gentlemen* que no pueden adherirse a ella dice: «Cuando obran mal, no sienten contrición, que tiene a Dios por objeto, sino remordimiento y un sentimiento de degradación... Son víctimas de una intensa auto-contemplación».

En la visión de Newman sobre la Iglesia no hay lugar, como podría existir en el pensamiento protestante, incluido el de Milton, para un diálogo entre la Escritura y la Iglesia. Esta, para Newman, es el definitivo maestro de doctrina; de aquí que incluya la Escritura; la Iglesia opera sobre la sociedad ordinaria de modo muy parecido a como lo hace en Burke la constitución británica. Para este autor, el conflicto de clases y de los intereses de las mismas, en una sociedad libre, queda zanjado por un compromiso social que preserva los derechos de ambas partes; y esos compromisos forman luego una serie de precedentes que difunden la libertad a través de la sociedad como las querellas entre el rey y la nobleza produjeron la Carta Magna y las de los reyes con el Parlamento produjeron el Bill de Derechos. Newman ve la doctrina de la Iglesia como un desarrollo en cierto modo si-

milar, que evoluciona a lo largo de las crisis de la historia, definiendo aquí un dogma, condenando allí una herejía, en un peregrinar sin término hacia la Ciudad de Dios. Así, la autoridad espiritual es en Newman, como en Milton, una revelación; pero una revelación que no tiene lugar para una metamorfosis, para la transformación revolucionaria y apocalíptica de la sociedad.

En Arnold, la concepción «cultura» es la base de la que hemos de partir. Al emplear la locución «autoridad espiritual» para describir un problema que impregna todo el pensamiento del siglo XIX, he estado poniendo en la mente de algunos de los autores que he citado concepciones que no les eran familiares. Para Mill el problema no es exactamente el de la autoridad *espiritual*, y para Butler no es exactamente un problema de autoridad. Pero Arnold es muy explícito acerca de la naturaleza autoritativa de la cultura:

> Si contemplamos el mundo exterior a nosotros, encontramos una inquietante ausencia de segura autoridad. Descubrimos que sólo en la recta razón podemos tener una fuente de autoridad segura; y la cultura nos conduce a la recta razón.

Los elementos tradicionales del *gentleman* y de la educación liberal están ambos implicados en la cultura de Arnold, pero Arnold aclara un punto acerca de la localización social de la autoridad espiritual que hasta entonces nos había venido confundiendo. Notemos que cuanto más conservador un autor es, más inclinado se siente a localizar la autoridad espiritual en medio de la sociedad presente, en el lugar donde mayor es el prestigio y la distinción. Cuanto más radical es, más se inclina a colocarla en una oposición, en un grupo alienado o incluso excluido. En Arnold hay algo —quizá el poeta romántico que lleva dentro— que le dice que el centro es el lugar del mayor aislamiento. El argumento de *Cultura y guía* es efectivamente que lo que tiene mayor valor cultural, como una universidad o de la Iglesia establecida, es un elemento central de la sociedad y exige ser colocado en el centro, en la posición del símbolo intrínseco de Carlyle. La misma sociedad presenta un conflicto de intereses cla-

sistas y la cultura, para Arnold. actúa, como ley en Burke o la doctrina en Newman, como principio de armonía creadora de un nuevo tipo de orden a partir de este conflicto. Quienes le sirven de apoyo tienen que empezar por aislarse ellos mismos del conflicto de clases, lo cual significa aislarse de la existente estructura de la sociedad: «Dentro de cada una de esas clases hay cierto número de *alienados,* si podemos llamarlos así; personas que son dirigidas principalmente no por el espíritu de clase, sino por un general espíritu humano, por el amor hacia la perfección humana.»

La cultura representa una valoración —lo *mejor* que se ha pensado y se ha dicho— y la concepción de lo mejor está unida a la permanencia. El conflicto de clases maneja cuestiones de tipo provisional y sus argumentos son racionalizaciones basadas en una situación transitoria. El poder temporal se basa en la ascensión de una clase; volvemos aquí a la concepción de Milton sobre el poder temporal como poder interino. La clase en cuanto clase es siempre anti-cultural; los aristócratas, considerados puramente como clase, son sólo bárbaros; los de la clase media son sólo filisteos; los de la clase inferior son sólo populacho. De aquí que sea la más desaforada paradoja pensar que se pueda crear una nueva sociedad a través de la dictadura de una clase. Es la cultura la que constituye la genuina fuerza revolucionaria de una sociedad; pues la cultura «busca suprimir las clases», y tiende a crear, a partir de la sociedad existente, un orden ideal de libertad, igualdad y fraternidad. La cultura es para Arnold un conjunto del que forma parte la Iglesia; pero como cultura e Iglesia no son nombres de una comunidad específica, el problema de definir aquella comunidad a la que corresponde la autoridad espiritual sigue en pie.

La cuestión del origen de la autoridad es puramente humano, parcialmente humano o totalmente suprahumano, ha aparecido en varias ocasiones a lo largo de esta búsqueda. Todo el que analiza esta cuestión en términos cristianos, sea católico o protestante, tendrá probablemente que decir que su origen cae fuera de los alcances humanos, aunque el hecho de que Cristo sea a un tiempo Dios, Hombre y Logos, garantiza la validez de la razón humana como medio de recibirla, al menos en cierta medida.

Para Burke y Butler, de modos diferentes, la autoridad espiritual o su homólogo nos viene como un proceso de la naturaleza, como un dato o algo dado, que podemos modificar pero que antes debemos aceptar. Hemos visto que la autoridad espiritual comienza por el reconocimiento de la verdad, y la verdad tiene normalmente algo que la relaciona con el objetivo, algo que se presenta a nosotros. Pero para un pensador liberal como Mill, difícilmente puede existir una real autoridad espiritual aparte de la que crea el mismo hombre. Un pensador revolucionario daría un paso más y vería en la verdad misma una creación humana que, del mismo modo que el hombre la sigue creando, puede también re-crear. La segunda tesis de Marx sobre Fenerbach deja esto muy claro:

> La cuestión de si la verdad objetiva puede atribuirse al pensamiento humano no es una cuestión teórica, sino práctica. En la práctica, el hombre debe demostrar la verdad, esto es, la realidad y el poder, el estar su pensamiento del lado de acá.

La cultura de Arnold une esas cualidades del dato y de la creación continua, en una construcción humana que, en la medida en que hunde sus raíces en el pasado, posee una autoridad objetiva. Esta autoridad, podemos notar, no es exclusivamente intelectual, pues «muchas cosas no son contempladas en su verdadera naturaleza y como en realidad son, a no ser que sean contempladas como «bellas»; la imaginación, igual que la razón, puede reconocer un monumento erigido a su propia magnificencia.

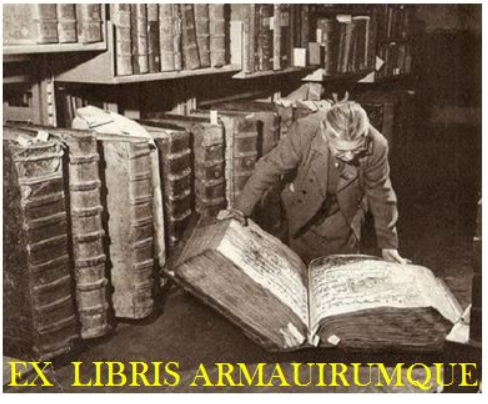
A donde quiera que nos volvamos en el pensamiento del siglo XIX, encontramos alguna versión de la construcción del «barco embriagado» en la cual los valores de humanidad, inteligencia o tradición cultural y social da tumbos precariamente en una especie de arca de Noé sobre una fuerza amenazadora y potencialmente destructiva. Esta es la relación del mundo como idea al mundo como voluntad en Schopenhauer, de la ética a la evolución en Darwin y Huxley, de la clase ascendente al proletariado en Marx y, después, del yo a la libido y al ello en Freud. Existen también muchas variantes de la teoría del «resto salvador» que va desde el «clericalismo» de Co-

leridge hasta los diversos alegatos en favor de una especie de nuevo movimiento monárquico (pensamos en la función simbólica del idealizado monasterio que aparece en *Pasado y presente*, de Carlyle). Existen otras dos importantes metáforas acerca de la autoridad espiritual. Una es la del cuerpo humano, en el que la base es la inteligencia; y la autoridad debe residir en algún lugar de la parte superior, como ocurre en el cuerpo individual. La otra es la del termostato o *feedback*, que ha servido para estructurar una parte tan importante del pensamiento sociológico en los dos últimos siglos. En cierto sentido, la búsqueda de una autoridad espiritual es, en realidad, la de un «regulador» en el sentido mecánico, algo que marca el ritmo de un mecanismo sin quedar envuelto en el mismo. Esta imagen aparece en *Evolución y ética*, de Huxley: «En esta medida el general proceso cósmico empieza a ser controlado por un rudimentario proceso ético que es, estrictamente hablando, parte de aquel, exactamente igual que el «regulador» de una máquina de vapor forma parte del conjunto de su mecanismo.»

Es claro que el problema que hemos tratado en este trabajo podría haberse extendido a un ámbito del siglo XIX mucho mayor que el que he podido abarcar. Por lo que yo sé, el siglo XX no ha añadido mucho al tema, lo cual puede ser una razón por la que los axiomas políticos y presupuestos del siglo en curso están todavía enraizados en los del siglo pasado. Sin embargo, me parece adecuado el examen de si la Universidad no mantiene quizá una muy peculiarmente estrecha relación con el problema. En particular, me parece que la Universidad está más próxima que cualquier otra institución humana al ámbito de la comunidad a la que corresponde la autoridad espiritual. El punto de vista de Newman de que la Universidad está en dependencia de la Iglesia, y de que la teología ocupa el puesto central como reina de las ciencias, no parece haber sido originado por el desarrollo de las Universidades en el último siglo. No dudo de que la religión indica dónde está la fuente última de la autoridad espiritual; ni tampoco, que las Iglesias tengan una función esencial como guardianas e intérpretes de su tradición. Pero en la imagen actual de la sociedad, tan dominada por la ciencia y la tecnología, tienen sólo un pa-

pel parcial y periférico en lo que se refiere a encarnar la autoridad espiritual en esa sociedad.

Arnold se acerca más al ver a esta luz las universidades; pero las universidades de su época —y, más particularmente, tales como él las concebía— le obligaron a distinguirlas de la «cultura». Un siglo después parece como si viviéramos en dos niveles. Uno es el nivel de la sociedad ordinaria, que se encuentra en un tan constante estado de revolución y metamorfosis que no puede ser, en definitiva, aceptada como la forma verdadera de la sociedad humana, sino sólo como la transitoria apariencia de la misma. La verdadera sociedad sólo puede ser el mundo que se nos revele a través del estudio de las artes y ciencias, el cuerpo total de la plenitud humana más allá de donde llegan las fuerzas que tan rápidamente hacen cambiar a la sociedad ordinaria. Las universidades son la encarnación social de este mundo y representan lo que a mí me parece que es hoy la única dirección visible en la que pueden marchar nuestras más altas lealtades y obligaciones.


EX LIBRIS ARMAUIRUMQUE

15

EL REMATE DE LA TORRE: UN ESTUDIO SOBRE LAS IMAGENES DE YEATS

Todos los poetas hablan el mismo lenguaje simbólico, pero tienen que aprenderlo, por instinto o de modo inconsciente, de otros poetas. En la poesía del mundo occidental, desde la época medieval hasta nuestros días, ha existido un marco del simbolismo poético con cuatro niveles principales. En el nivel superior se encuentra lo que yo llamaría la visión del Logos, que incluye el cielo convencional de la religión, el lugar de la presencia de Dios. El símbolo central de la visión del Logos es la ciudad, la bíblica Nueva Jerusalén; pero también es descrita frecuentemente con metáforas tomadas de las matemáticas o la música, ámbitos ambos relacionados con la idea de «armonía». La imagen central del conjunto del Logos, al menos en toda la poesía anterior a los tiempos de Newton, es la de las estrellas moviéndose ordenadamente en esferas que producen también una armónica música, arquetipo de la música que escuchamos. La visión del Logos es la de un orden de la existencia trazado por un Creador inteligente; entre sus imágenes musicales y matemáticas se encuentra la de la danza, que aparece en Dante, en *Orchestra,* de Sir John Davies,

en los cuartetos de Eliot y al fin de «Among School Children». En el último poema, la imagen de un castaño, inmediatamente precedente, evoca la imagen tradicional del paraíso terrenal, justamente debajo de las estrellas que se mueven describiendo círculos; paraíso en el cual fue colocado originariamente el hombre.

Las estrellas que siguen su curso son todo lo que ahora resta del orden natural como Dios lo trazara originariamente; el paraíso terrenal fue perdido por el hombre con la caída de Adán. Pero todo aquello que inspira y ennoblece al hombre le ayuda a ascender del mundo de su naturaleza caída a un plano más próximo a su lugar originario, tradicionalmente el Paraíso Terrenal o el Jardín del Edén. Esta ascensión del alma es otro ámbito del simbolismo poético que llamaré visión del Eros, porque lo impulsa de modo casi invariable cierta forma del amor humano. El simbolismo del Eros comienza ordinariamente con la figura del alienado poeta que se ve forzado a escribir poesía por encontrarse frustrado como amante. Así, la vida de creación aparece como lo que los investigadores del comportamiento animal llaman una actividad desplazada, una forma sustitutiva de dar salida a una energía, principalmente erótica. En la época medieval, esto condujo a la convención que arranca en la poesía amorosa provenzal y se extendió a través de Dante y Petrarca. De acuerdo con las formas más típicas, se establece una relación erótica entre un poeta y una dama que no tiende ni al matrimonio ni a ningún tipo de *liaison* sexual, sino que desde el comienzo es buscada como tránsito desde la frustración a la sublimación. La dama es demasiado elevada en virtud o rango social para ser sexualmente alcanzable; el poeta es meramente su servidor y un servidor del Dios del Amor, que le ordenó amar a la señora. De este modo, ésta se convierte en inspiradora de todo lo bueno que realiza el poeta, de manera que su entrega a ella puede ser también una ascensión de su alma hacia la virtud. En los libros de caballerías, esta virtud viene simbolizada por el valor y la fortaleza del caballero errante que sigue librando al mundo de dragones, gigantes y tiranos. Tal convención se basa sobre una analogía erótica con el cristianismo, y fue fácil de encajar dentro

del medieval marco cristiano. En el cristianismo, el hombre ha caído desde un más elevado estado del ser; de aquí que una ascensión del alma inspirada por el amor pueda ser considerada como un retorno parcial a su estado originario, el estado simbolizado por Adán en Edén. He dicho retorno parcial, porque, para el cristianismo, nadie puede completar este proceso durante su vida; para el Catolicismo se completa después de la muerte en el Purgatorio.

Existen dos variedades principales de la visión del Eros, la explícitamente sexual y la sublimada. Siguiendo a Milton, podemos llamarlas visiones *allegro* y *penseroso*, aunque —por supuesto— son bastante anteriores a Milton. Ovidio, por ejemplo, escribe un arte de amar que se mueve hacia la unión sexual y luego aborda los «recursos» amatorios que caminan en sentido opuesto. La visión *allegro* de Milton es la de los «irreprochables placeres permitidos», conduce al narrador a un Paraíso Terrenal donde Orfeo puede escuchar una música erótica (lidia) que puede devolverle a su Eurídice; la visión *penseroso* es un amor sublimado hacia una monja (virgen vestal) que convierte al narrador en un filósofo que se dedica al estudio de Platón en una solitaria torre y acaba por dejarlo convertido en profeta y ermitaño. Una dualidad semejante en la visión del Eros existe en la poesía medieval. En el *Roman de la Rose*, el poeta es un amante cuya busca acaba con la posesión física del cuerpo de su amada; en el *Purgatorio* de Dante, el poeta es impulsado por su amor a Beatrice en la ascensión de la montaña del Purgatorio hacia el Jardín de Edén, que se encuentra en la cumbre. No existe culminación sexual; en primer término, Dante encuentra a una joven, Matilda, pero está separado de ella por un río; después encuentra a Beatrice, pero esta no va más allá de desvelar su boca, el órgano sexual visible, por así decir.

El mundo en el que entró el hombre con la caída de Adán y en el que ahora nace es un mundo trágico y su imagen central es la de Dios agonizante, Adonis o Dionysos, un papel que adopta Cristo en su Encarnación. El héroe trágico con frecuencia recapitula la vida típica del dios agonizante desde el nacimiento misterioso hasta la

muerte prematura; tenemos también una forma episódica de este tema en los poemas que tratan el nacimiento en este mundo como una pérdida de la inocencia o como caída desde un mundo paradisíaco a otro inferior. Entre los ejemplos hay que incluir poemas de Vaughan y Traherne, «Intimations of Immortality Ode», de Wordsworth, y *El libro de Thel,* de Blake; «Fern Hill», de Dylan Thomas, y un pasaje de «Among School Children», de Yeats. Por debajo de este mundo de la experiencia trágica o irónica está la visión de Thanatos, que incluye el infierno del cristianismo y las visiones irónicas de nuestros días que presentan la experiencia como una sin fin vida en la muerte.

Los cuatro mundos están claramente indicados en el simbolismo de Yeats. Frecuentemente no se alude a la visión del Logos, el «Treceavo Cono», donde Suerte y Elección son lo mismo, pero a pesar de todo es parte integrante de sus imágenes. Quizá aparece más explícitamente descrito en el cuarto de los «Supernatural Songs»:

Allí todo tonel enlaza sus cercos,
Allí toda serpiente muerde su cola,
Allí todo rotar en uno converge,
Allí todo planeta se hunde en el Sol.

Este mundo está normalmente asociado en Yeats con el sol y se encuentra por encima del ciclo de la vida y la muerte representado por el *uroboros* o la serpiente que se muerde la cola, citada en el segundo verso. Yeats nos dice que, en Platón, éste es el mundo de la Idea pura o Forma; pero que Plotino lo transformó en «intemporal individuo o demonio», prefiriendo a Sócrates por encima de su propio pensamiento, viendo el mundo del Logos de modo existencial, como la persona total más bien que como la idea total, que contiene «arquetipos de todas las existencias posibles, humanas o de los brutos». Dice Yeats que Plotino fue el primero que estableció esta individualidad como la única fuente del ser, aunque al menos los lectores cristianos y judíos de Yeats pueden encontrar que algunas otras personas llegaron a esa concepción un poco antes que Plotino. Las asociaciones tradicionales de la armonía aparecen en una no-

tablemente temprana evocación de este mundo del Logos en el poema «Paudeen»:

> *en la desierta altura donde a todos Dios nos mira,*
> *Confusión de nuestro ruido olvidada, no puede haber*
> *Un alma tan sólo sin dulce clamor cristiano.*

Sin embargo, son las imágenes del Eros las que quiero considerar más detenidamente en este trabajo. El tema de la ascensión del alma inspirada por la sexualidad yace bajo las imágenes de Yeats que utilizan la «torre» y la «escalera de caracol». La más obvia fuente de la imagen es, repitamos, la *escalina* en espiral que sube alrededor de la Montaña del Purgatorio en Dante Es interesante que el único poeta contemporáneo que haya producido una obra de valor comparable a la de Yeats, T. S. Eliot, estaba también fascinado por las escaleras, y su *Miércoles de ceniza,* con su escalera de caracol y su explícita dependencia del *Purgatorio,* pertenece al mismo período en que apareció dicha imagen en Yeats. La forma espiral de la montaña de Dante une la escalera de caracol con la imagen yeatiana del giro. Para este autor, el giro es una de las imágenes centrales del ciclo de la vida, pues puede ser emblema de la fertilidad y la vida así como de la muerte. La primera produce la cornucopia o cuerno de la abundancia, una imagen que aparece en «A Prayer for My Daughter», y la segunda el Caribdis o remolino. La actividad del poeta, que va de una amplia receptividad al concentrado esfuerzo de creación, puede ser considerada como una espiral o vórtice de energía, que avanza desde la base hasta la cúspide. Esta actividad, a su vez, recapitula todo el movimiento de la vida; la de las plantas, que va desde la receptiva raíz hasta el culminante fruto o la floración, y la de los animales que, a través del vórtice del nacimiento, pasan de uno a otro mundo. Una vez que penetran en el mundo de los nacidos, otro torbellino los empuja hacia su cúspide en la muerte, que es simbólicamente una vuelta a la madre. El giro de la muerte aparece en el infierno de Dante, que, como su Purgatorio, es un cono que se estrecha desde la base hasta el vértice.

El giro es también, por supuesto, un símbolo sexual, masculino por su lado exterior y femenino por el interior; y el sexo está estrechamente relacionado con las llamas que se levantan y las espirales de humo, pues el fuego es también una tradicional imagen del Purgatorio. Podemos comparar los ritos de encender el «fuego de la necesidad», descritos en *La rama de oro,* donde un muchacho y una muchacha desnudos entran juntos en una habitación y hacen fuego girando un puntiagudo palo dentro de un agujero o lo que Yeats llama *perning* en un giro. La unión sexual y el nacimiento resultante de ella constituyen un doble giro o movimiento hacia dentro y hacia fuera del cuerpo materno. La concha marina que aparece en el primer poema en las *Poesías,* de Yeats, es otro emblema helicoidal de la vida que surge del mar; y el oído, descrito por Blake —en un contexto más siniestro— como «una feroz vorágine que arrastra lo creado» es el vórtice a través del cual nace la Palabra en el cuerpo de la Virgen en «Mother of God», de Yeats. El más grande predecesor de Dante como poeta de Eros fue Platón, en el que la ascensión del alma está normalmente asociada con la escala. Pero si hemos de creer a *Las Nubes,* de Aristófanes, donde Sócrates es presentado destronando a los dioses y sustituyéndolos por una nueva deidad llamada *dinos* o «remolino», quizá el giro está subyacente también en la tradición socrática.

En la Biblia, la ascensión desde la tierra al cielo también se representa, ante todo, por una escala, la imagen de la de Jacob, que es el sueño de Israel. Desde el punto de vista de la posterior tipología cristiana, esta escala podría ser espiritualmente idéntica a la posterior estancia del pueblo de Israel en el laberinto del desierto, camino de su hogar originario, la Tierra Prometida. El giro es un laberinto convencional, la tortuosa senda de la serpiente en cuanto distinta del camino recto de la flecha. La Tierra Prometida es simbólicamente idéntica al original jardín del Edén y se representa en el Nuevo Testamento mediante la visión de la Virgen Madre y su divino Hijo, la epifanía de la divina inocencia. El lazo de unión entre la Tierra Prometida y la Virgen es el *hortus conclusus* o huerto cerrado del *Cantar de los Cantares,*

que, en el simbolismo cristiano, se identifica con el cuerpo de la Virgen. Todos esos arquetipos bíblicos fueron incorporados por Dante. Comienza este autor con el tema estereotipado del Eros medieval, el amante alienado a quien inspira su amor en forma de visión. Sube la Montaña del Purgatorio, liberándose en cada plano de uno de los siete pecados capitales, siendo el último que debe purgarse —algo muy coherente, por cierto— la lujuria o excesivo amor físico, en el cual reaparece la imagen del fuego. Después de ello, Dante se encuentra en Edén, de modo que efectivamente ha recuperado su propia infancia; no su infancia individual, sino la genérica de los hijos de Adán.

Así, la búsqueda de Dante sobre la montaña ha retrocedido en el tiempo en cierto sentido, apartando los pecados acumulados en la experiencia ordinaria como —para usar la imagen de Yeats— la envoltura de una momia y desandando así el camino desde su situación de poeta que se encuentra en la mitad de la vida hasta el origen último de ésta. De modo semejante habla Yeats de los espíritus que se encuentran en su equivalente purgatorio: «Examinan su pasado cuando no son molestados por nuestra importunidad, trazando la trayectoria de los acontecimientos hasta su origen, y cuando adoptan la forma que su pensamiento sugiere, parecen vivir caminando hacia atrás en el tiempo.» Después que Virgilio abandona a Dante con una solemne bendición, en posesión de su libre albedrío, su propio papa y su emperador, aparece Beatrice, reprendiéndolo como una *mamma* italiana y Dante queda inmediatamente reducido al papel de un niño quejumbroso y lloriqueante. Un impulso erótico lleva a Dante de lo sexual a lo pre-sexual y de ahí a su propio estado de inocencia originaria. Parece como si, psicológicamente, una de las metas de la ascensión del Eros estuviera relacionada con la madre y el cuerpo circundante de ella (uno piensa en otro moderno tratamiento del tema, en *Ascent of F6*, de Auden e Isherwood).

Cuando el amante o visionario avanza en su búsqueda hacia su propia eterna juventud, la sombra de la vida ordinaria aparece a su lado en forma de anciano que lo guía e instruye acerca del viaje, pero que no puede en-

trar en el paraíso final. Esta figura está representada por Moisés en el relato del Exodo y por Virgilio en Dante. En el Nuevo Testamento tenemos a José, que tampoco puede entrar en el *hortus conclusus,* así como los magos de S. Mateo y el Simeón de S. Lucas. He citado las visiones *allegro* y *penseroso* de Milton, en las que existe una matización de este tema. La figura del filósofo en la torre, que estudia las estrellas de la visión del Logos, está relacionada por Yeats con Il Penseroso como con el Príncipe Atanasio de Shelley. En el *Como,* de Milton, las asociaciones normales del héroe o heroína y el guardián son inversas: la castidad de la Doncella la ponen en sintonía con las armonías del mundo celestial, que son las que corresponden al Logos; pero su Genio Servidor vuelve a un Paraíso Terrenal identificado con el Jardín de Adonis, de Spencer, del que luego hablaremos. La mayoría de las comedias están escritas en el «género» del Eros; notemos en Shakespeare las figuras *penseroso* de Jaques y Próspero, que se retiran de la fiesta y los casorios múltiples para acabar en una meditabunda soledad.

En Yeats, el tema del viaje hacia atrás en el tiempo está reforzado por el de la «ancestral escala», en la que el poeta viaja tras el rastro de sus grandes antepasados, y por los recuerdos personales y culturales en «The Tower». Mucho antes de que Yeats realizara lo que él llama «la conexión, aún vaga en mi imaginación, entre el peregrinar y la visión, el escenario y la salvación del peregrino», había recogido la concepción de los dos niveles de la existencia, el de la vida ordinaria y el del país de la eterna juventud. Las había tomado de las leyendas irlandesas de Tir na nOg y el Sidhe que baila en los giros del ciclón. En muchos cuentos de hadas, los mortales que intervienen encuentran que el tiempo está detenido allá y que, cuando vuelven a la vida ordinaria, se han hecho increíblemente viejos, según el papel del anciano excluido del paraíso terrenal.

Ha existido, como ya se ha dicho, una vieja contienda entre la versión sexual y la versión sublimada o religiosa de la búsqueda del Eros; y aun en las versiones sublimadas, recurre una cierta ambigüedad. Los israelitas pudieron entrar en la Tierra Prometida sólo mediante la ayuda de la ramera Rahab; y Rahab, en Dante, se-

ñala la frontera de lo que, efectivamente, es el área total del Paraíso inferior, que se extiende desde el Jardín de Edén hasta la cumbre de la Montaña del Purgatorio, justamente bajo la luna, la esfera de Venus, el límite entre las sombras de la tierra en la astronomía de Dante, Rahab, la última alma contemplada en Venus, equilibra a la figura virginal de Matilda, la primera alma que aparece en Edén. De modo semejante, la narración del nacimiento virginal en la Biblia está muy próxima a la historia de la meretriz perdonada, y dicha historia aparece en los Evangelios y en las posteriores leyendas de otra María. En muchos cuadros que representan la Crucifixión, Cristo está flanqueado por las dos Marías, la meretriz perdonada, vestida de rojo, y la Virgen, vestida de azul. Existe una dualidad semejante en los retratos que hace Yeats de dos aspectos de la personalidad: uno que acude al ciclo sexual y el otro que intenta escapar de él; un temprano ejemplo [1] lo presenta en sus verdaderos colores:

Ella abrió su puerta y ventana,
Alma y corazón penetraron,
A su mano derecha el rojo,
A su mano izquierda la azul.

De este modo, para una completa visión del Eros, necesitamos una virgen, un niño y una ramera. Si añadimos el águila que vuela hacia arriba, hacia la unión con el sol, propia del Logos, y el león que vaga solitario por el desierto, tenemos los cinco elementos «que hacen cantar a las Musas» [2].

En Dante, la Montaña del Purgatorio está sobre una isla en la otra cara de la tierra y las almas de los muertos llegan a ella atravesando el agua en el barco de la muerte. Cuando Dante emerge del infierno, un ángel llega con un bote cargado de almas, lo vacía al pie de la montaña y se apresura a volver por más. De modo semejante, la errabundez de Israel en el desierto comienza tras cruzar el Mar Rojo (que es lo mismo que la huida de Egipto, que está simbólicamente bajo el Mar Rojo

[1] «The Cap and Bells», de *The Wind Among the Reeds* (1899).
[2] «These Images», *Last Poems* (1939).

con el ejército de Faraón). La vieja imagen del barco de la muerte entra en el poema de Yeats «His Dream», en el volumen *El yelmo verde;* pero en «Byzantium» y en «News for the Delphic Oracle» la «forma vehicular» —como diría Blake— no es un barco sino un delfín, una imagen igualmente tradicional de la salvación de las aguas. La ascensión sobre la desértica montaña culmina en la visión de la naturaleza en su estado anterior a la caída, simbolizada regularmente por una mujer intacta o redimida. A veces esta figura femenina se identifica con la luna, frontera tradicional entre el mundo temporal y el eterno, que se encuentra directamente sobre la montaña, tanto en Dante como en otros autores. Así, la búsqueda de la belleza ideal que lleva a cabo Endymion, el héroe de Keats, viene representada por el amor de Endymion por Febe, diosa de la luna. En *Mutabilitie Cantoes,* de Spencer, se establece un gran debate —que anticipa algunos de los similares en Yeats— en la esfera de la luna que está también justamente sobre la cumbre de una montaña irlandesa, «Arlo Hill». El debate es entre Mutabilidad, rectora de todas las cosas que se encuentran bajo la luna, quien reclama también el dominio de todas las que hay sobre dicho astro, y Júpiter, representante del más alto orden de la naturaleza. El juez es Naturaleza misma, que sentencia en favor de Júpiter, aunque admite que existen ciertos ciclos —por consiguiente, un cierto principio de cambio— en ambos niveles. En otras palabras, es esencial para un poeta renacentista cristiano mantener una visión del Logos más elevada que la del Eros.

La versión sublimada de la búsqueda del Eros fue más popular en el pasado; no sólo por razones religiosas, sino también por la paradoja subyacente en la relación sexual, que fue expresada por Sir Thomas Browne: «Las almas unidas no se satisfacen con los abrazos, sino que cada una de ellas desea ver verdaderamente la otra.» Sin embargo, los poetas insisten en las imágenes de la identidad mutua, aunque normalmente, como vemos en «The Extasie», de Donne, y en «The Phoenix and the Turtle», de Shakespeare, con cierto soterrado sentido del humor y de la paradoja. Este tono de humor paradójico reaparece en «Solomon an the Witch», de Yeats, donde se in-

sinúa que la perfecta unión sexual volvería el mundo caído a su forma paradisíaca. Pero la perfecta unión debería ser —como dice Blake— una perfecta unión de los cuerpos más bien que «un pomposo sumo sacerdote penetrando en un lugar secreto». La capacidad para tal unión completa la atribuye Swedenborg a los ángeles en un pasaje al que frecuentemente se refiere Yeats, pasaje que conecta este tema con el de un mundo adyacente pero distinto al nuestro en el que el tiempo corre hacia atrás desde la vejez a la juventud.

En el curso de la historia existen determinados ciclos gigantescos que han comenzado con un sobrenatural acto sexual de esta especie, del tipo que se ha conservado en la mitología mediante las leyendas de la unión de un pájaro macho y una mujer, Leda y el cisne, la paloma y la Virgen, Atracta y la garza real irlandesa. Tales ciclos vienen marcados por ciertas «conjunciones» planetarias, un término astrológico con evidentes resonancias sexuales. La palabra «consumación» tiene también un sentido sexual, aunque en la teología cristiana se refiere principalmente a la eventual consunción del mundo por el fuego. Pero ya sabemos que también el fuego es una imagen sexual que aparece en el anillo de fuego de Dante y en el fénix de Shakespeare; y Blake dice, en *Las bodas del Cielo y el Infierno,* que el apocalipsis por el fuego se producirá a través de «una mejora del placer sensual». Esta imagen de la llama apocalíptica encendida por el sexo entra en la que aparece al final de «The Winding Stair», donde el poeta enciende una cerilla para plantar fuego «a la gran glorieta» que es ahora una estructura de culpa.

Yeats lleva su preferencia por la búsqueda sexual sobre la búsqueda sublimada hasta el punto de hacer varias parodias de la última. El primerizo volumen *Responsabilidades* tiene polarizado su simbolismo entre las figuras del durmiente y el vagabundo; entre la figura que, como los tradicionales Enoch y Elías, permanece tranquilamente esperando el último final de las cosas, y la figura que, como Caín o el judío errante, está condenada a vagar por el ciclo del tiempo. La última está muy relacionada con el anciano a quien se le prohibe la entrada en el paraíso terrenal y aparece en *Ultimos poe-*

mas como el «peregrino» y el «viejo salvaje y perverso», que se vuelve más lascivo conforme envejece. Repitamos, por tanto, lo que hemos dicho. En el tradicional simbolismo cristiano, la más alta visión del Logos viene descrita con imágenes matemáticas, lo cual indica el sentido cristiano de la superioridad de la visión sublimada y conceptual sobre la visión sexual. Yeats señala que el elemento de formalismo matemático del arte griego no trasciende lo sexual, pero es en sí mismo una poderosa expresión de lo sexual. El arte que «Pitágoras planeó» se convierte en una apoteosis de la belleza física y sexual; lo mismo puede decirse del arte renacentista:

Miguel Angel prueba dejó
En la Capilla Sixtina,
Donde Adán despierto a medias
Calentona puede poner
a una Dama trotamundos.

De otro lado, Ribh acusa a Patrick de estar obsesionado por una idea matemática de la divina Trinidad y colocarla en lugar de la vieja trinidad sexual del padre, la madre y el hijo. Plotino, cuya visión culmina en un vuelo del solitario al solitario y que, según su biógrafo, estaba avergonzado de vivir en cuerpo, hace algunos sorprendentes descubrimientos acerca de su meta espiritual cuando por fin la alcanza.

En *Las aguas sombrías,* el héroe y la heroína son conducidos por Aengus, el Eros irlandés, a un mundo de amor total en el que ya no existen las frustraciones de la experiencia ordinaria. Por consiguiente, han cambiado el mundo por un paraíso:

... en cierta isla do la vida del mundo
Aflora cual si todos los arroyos
La misma fuente hincheran.

Recordemos que en el *Cantar de los Cantares,* la imagen del huerto cerrado es emparejada con la de la «fuente sellada», y la imagen erótica del viaje contra corriente hacia la fuente o nacimiento de un río aparece más tarde en «The Tower» y en otras partes. La búsqueda de

Las aguas sombrías alcanza un punto en el límite del mundo cíclico del tiempo, en el cual toca el mundo eterno. El ciclo del tiempo es a veces simbolizado en la literatura por un dragón o serpiente, particularmente la serpiente *ouroboros,* con la cola en la boca, a la que se alude en el «Supernatural Song» antes citado. Sea o no el *ouroboros* una imagen precisa en la mente de Yeats, en *Las aguas sombrías,* en cualquier caso, Dectora dice:

> *¡Oh!, gusano ancestral*
> *Dragón que amó al mundo y a él nos unió*
> *Roto estás, roto, roto.*

Por su parte, los pescadores siguen el ciclo y vuelven al mundo del tiempo, cargados con el tesoro, que es el premio más convencional por la muerte del dragón. En *El huevo de Hermes,* aunque aparece el brazo apocalíptico de la garza real con su sacerdotisa, ésta exige también un acto sexual con un amante humano en el ciclo del tiempo, para ofrecer una matriz al cuerpo del muerto Concubar, que busca una reencarnación, tema que Yeats adopta de un burlón cuento popular tibetano.

Los ejemplos sugieren que, de hecho, existen tres posibles conclusiones de la ascensión del Eros: la sublimada, la sexual y el retorno a la parte inferior de la montaña de la existencia ordinaria. En Dante es imposible volver abajo; el vehículo arrastrado por el cable sacramental sólo marcha en una dirección. Pero ello es porque la vida ordinaria, que va del nacimiento a la muerte, ya tuvo lugar; el purgatorio es el movimiento inverso después de la muerte y, por la misma razón, sólo la meta sublimada es posible para Dante. Obviamente, la meta sexual y el retorno están estrechamente relacionados, pues la consecuencia natural de la unión con la esposa es un nacimiento y el nacimiento da comienzo al movimiento descendente. Una razón por la que Virgilio no puede en Dante ir más allá de la cima del Purgatorio es que su imaginación alcanzó los límites, según el punto de vista de Dante, en su visión de un mundo renovado por el nacimiento de un niño divino, que aparece en la Égloga Cuarta. La renovación dentro del tiempo es meramente una vuelta en el ciclo del tiempo.

Sin embargo, incluso en Dante hay una tenue insinuación de que, desde el Edén, en la cumbre de la montaña, todas las formas de vida, menos las humanas, caen en un mundo inferior; y en la descripción de Spencer del Jardín de Adonis o paraíso sexual hay un «Tiempo» que continuamente está obligando a las semillas y embriones a salir de este mundo a otro inferior. Hemos visto que la figura típica del movimiento descendente desde el nacimiento a la muerte es Adonis, que rechaza el amor de Venus por la guerra y la caza y que es muerto aún joven. El simbolismo de Adonis complementa así el de Eros. En el cristianismo, el viaje de vuelta es eminentemente el viaje de Cristo desde la Encarnación hasta la Crucifixión; el Agape o bajada del amor desde el creador hasta la criatura, en el que Cristo adopta, como dice Blake, el papel de dios agonizante o de Adonis vestido con las vestiduras sangrientas de Luvah, siendo Luvah u Orco la figura con que Blake representa Eros-Adonis o el Segundo Adán; la bajada, consciente y voluntaria, repite y redime la caída del primer Adán impulsado por la pasión. De este modo, Spencer, después de escribir dos Himnos, uno al Amor y otro a la Belleza, según la convención ordinaria del Eros, los continúa con un «Himno al Amor Celestial» en el que describe la encarnación de Cristo. La respuesta de la fe cristiana al acto de Cristo constituye una de las versiones sublimadas del ascenso del Eros, la versión simbolizada por Eliot, en «Little Gidding», por el movimiento ascendente del fuego. La concepción del viaje de Eros como una réplica de una respuesta a una caída previa es también platónica, aunque son los neoplatónicos, más bien que Platón, quienes ponen el énfasis en la caída original del alma. Las imágenes neoplatónicas se funden con el cristianismo en los poemas sobre la pérdida de la inocencia en la infancia, que ya se han mencionado.

Como nos dice su *Autobiografía,* Yeats estaba fascinado con la noción del doble movimiento en la vida y, en su temprana obra, *El reloj de arena,* la concepción de un mundo antitético, cuyo verano es nuestro invierno, se presenta bajo el símbolo del reloj de arena, la imagen del tiempo como un doble giro, que se estrecha y se ensancha simultáneamente. De este modo, la meta del as-

censo del Eros, «la tierra del deseo del corazón», estuvo desde el principio ligada a la tragedia e ironía del mundo de la experiencia. La meta del camino del amor es generalmente la belleza en una u otra forma, con frecuencia una belleza ideal que combina la figura *allegro* de la doncella prisionera o durmiente con el sentido *penseroso* de la armonía y el orden. El Santo Grial es un símbolo medieval de esta meta, que tiene asociaciones femeninas en su forma de cáliz y en sus funciones de proveedor de alimentos y recipiente del cuerpo o la sangre de Cristo. El símbolo correspondiente en la poesía primera de Yeats, es la rosa, símbolo de la pasión sexual, como el lirio lo es de la virginidad. Como dice Yeats, un símbolo al que corresponde también la belleza intelectual de Shelley, salvo que él lo ve «como sufriendo por el hombre y no como algo que se persigue y se ve en lontananza». La frase implica, entre otras cosas, la interconexión de los símbolos Eros y Adonis. La rosa está en la cruz del tiempo, igual que en «los dos árboles», el de la vida se refleja en el de la muerte. Los colores del Eros son el rojo y el blanco de S. Valentín, el patrón de los pájaros emparejados, como el fenix rojo y la tortuga blanca de Shakespeare; los colores de Adonis son el blanco y rojo del cadáver y la sangre vertida. Estos colores recurren en el episodio de la leyenda de Parsifal, a la que se refiere Yeats, en la cual Parsifal ve caer la sangre sobre la nieve y ello le recuerda a su amada tan vívidamente que cae en trance. El poeta amante, inspirado por Eros, se levanta hacia una figura femenina que puede ser virgen, madre o amante; el héroe, la encarnación de Adonis, nace frecuentemente de una madre calumniada, que puede ser también una virgen o la amada de un pájaro divino. Eros lanza flechas y las figuras de Adonis, como la de S. Sebastián, están acribilladas por ellas; Eros busca a su madre, Venus, y Adonis escapa de Venus para ir a la muerte. En algunas versiones de la historia del dios agonizante, incluida la preferida de Yeats, Venus mata a Adonis o, más bien la figura a quien Robert Graves llama la diosa blanca, Blake llama Tirzah o la madre siniestra y Yeats, la «virgen que mira de hito en hito». La naturaleza complementaria de las imágenes de Eros y Adonis se

pone de manifiesto vívidamente en el «funeral de Parnell»:

Un hermoso muchacho sentado y un arco sagrado;
Una mujer y una flecha de aquel arco en la cuerda;
Un muchacho herido, la imagen de estrella caída.
La mujer aquella, que de la Gran Madre es imagen,
Su corazón le arrancó.

El corazón destrozado y la cabeza cortada son las dos más frecuentes imágenes del martirio del héroe, también tienen alguna conexión con los cuatro palos de la baraja, representados en las narraciones de Hanrahan. La lanza y el cáliz (los dos palos rojos) son los emblemas de la Pasión de Cristo; la espada y el plato simbolizan la muerte de Juan Bautista, que nació en el solsticio de verano, como Cristo, en el de invierno, menguando a medida que aumenta Cristo, en una relación con él según el esquema del doble giro. Excepto por lo que se refiere a un pasaje muy significativo en *Visión* (p. 212) Yeats no alude demasiado a S. Juan Bautista, pero sí a Salomé, una de las manifestaciones de la «virgen que mira de hito en hito». Ya antes de que apareciera *La rama de oro*, de Frazer, Yeats había captado la identidad entre el simbolismo de Cristo agonizante y los dioses agonizantes clásicos. La asociación que, a lo largo de toda su vida, hizo entre Cristo y Dionysos, aparece tan pronto como «The Secret Rose», donde la rosa puede buscarse en la Sagrada Escritura o en el barril de vino. Los símbolos de Adonis en Yeats se arraciman en torno a dos imágenes centrales y tradicionales. Una es la de la caza. Los sabuesos célticos del otro mundo, blancos con orejas rojas, aparecen en los primeros poemas, con resonancias sexuales, representando, según Yeats, las frustradas y evasivas persecuciones de la guerra de los sexos. Animales similares reaparecen en el «Hound Voice», de *Ultimos poemas* y los perros silenciados de «To Dorothy Wellesley» y el tema de la «violencia de los caballos», incorporan el arquetipo de la Caza Salvaje dentro de la anarquía del propio tiempo de Yeats. La otra es la imagen del intrincado y sangriento bosque, asociada con el sol poniente, donde el héroe yace muerto o pendiente de un árbol como Absa-

lón, herido como Adonis por una bestia o, como Orfeo, hecho pedazos por borrachas bacantes. Este bosque constituye el escenario de «Her Vision in the Wood», un poema de *A Woman Young and Old.*

Hemos dicho que *The Shadowy Waters* representa a dos amantes que escapan a un paradisíaco mundo de Eros, mientras los marineros vuelven al mundo ordinario. Previamente ha habido amenazas de motín y conspiraciones por parte de los marineros; de aquí que este poema sea el más temprano ejemplo yeatiano del tema de un debate en o cerca del límite del camino de Eros, que vuelve a aparecer en «A Dialogue of Self and Soul» y en «Vacillation». El punto, que se encuentra en el límite entre el cielo de este mundo y un mundo superior inmortal, normalmente asociado con un paraíso terrenal, con la luna o con ambos, la simbólica cima de una montaña, es lo que he llamado en otra parte el punto de epifanía. En «A Dialogue of Self and Soul» el alma es un discípulo de Plotino y quiere ir hacia arriba desde el punto de epifanía hasta la pura identidad mística de soledad, de la que Plotino habla. El sí mismo mira hacia abajo fascinado por los símbolos de Adonis, la espada ritual y su vaina de seda bordada con flores del «púrpura del corazón». Estas cosas son «emblemáticas de amor y guerra», y el alma no quiere tener parte en ellas. El sí mismo habla por el poeta, que, al contrario que el místico, depende de las imágenes, la experiencia de los sentidos y la recurrente rueda de la vida. Es claro que el diálogo de Eros entre el sabio viejo guía y el impetuoso amante no siempre consiste en una información del guía al que está a su cuidado. Sin embargo, quizá deberíamos hablar de ambos dialogantes como de aspectos del viejo encerrado en la torre, como un desarrollo de las dos figuras de *Responsabilidades,* ya mencionadas: el durmiente y el errabundo; aquellos que esperan una consumación final en el reposo o en la inquietud.

Nos queda una fuerte impresión de que, como en Eliot, el camino ascendente y el descendente son el mismo (excepto que en Eliot las direcciones son al contrario, siendo la visión de la «noche oscura» la ascendente en Yeats), y que si uno tiene éxito en cualquiera de los dos, lo tiene en el otro también. Debemos notar, sin

embargo, que el alma asocia la *culpa* con el doble giro de descenso y retorno, hablando del «*crimen* de la muerte y el nacimiento», y que el sí mismo termina por no aceptar la culpa. En su decisión de «arrojar el remordimiento», el intencionado descenso del sí mismo es más parecido a la *bodisattva* de las religiones orientales y lo que alcanza mediante él es el genuino Paraíso Terrenal, la visión total de la inocencia en la que, yendo incluso más allá del «Todo lo que vive es santo», de Blake, puede decir: «Todo lo que contemplamos está bendito.»

En «Among School Children», hay también un contraste entre la monja, cuya imagen conserva «una marmórea o broncínea quietud», y la madre, que está ligada al ciclo del retorno. Aquí, los dos ideales son contemplados más bien irónicamente, como también logrados a medias, mientras que la perfección está simbolizada por el árbol y la danzarina, en quien la espontaneidad y la disciplina, la vitalidad y la armonía, han llegado a ser una misma cosa y en la que el cuerpo no ha sido desgarrado por el alma, como en la monja, o por el nacimiento, como en la madre. «Vacillation» empieza con uno de los símbolos típicos del punto de epifanía, el árbol de la vida o «laberinto de los pájaros», también representado por el nogal en «Among School Children» y el árbol de la vida con su demoníaco reflejo en «The Two Trees». En «Vacillation», como en «The Two Trees», el árbol tiene dos aspectos, uno de los cuales es el árbol de Atis, en el que es colgado el dios agonizante o su imagen. De esta manera, este árbol ilustra de nuevo la interconexión entre inocencia y experiencia, Eros y Adonis. También aquí considera el poeta la sublimada meta de la perfección de la vida, cuyo símbolo, uno más sutil que el de «mármol y bronce», de «Among School Children», es el cuerpo incorruptible de un santo muerto. Sin embargo, el poeta, una vez más, elige el ciclo de la muerte y renacimiento a partir de la corrupción, el león y el panal de miel de la adivinanza de Sansón, aunque sin desafiar al tradicional contraste moral entre el cuerpo corruptible y el incorruptible.

De este modo, Yeats rechaza, por lo que a él respecta, aunque no necesariamente por lo que respecta a nadie más, las metas sublimadas de la visión de Eros, que conducen a la visión de Logos, y prefiere la meta sexual, que

inevitablemente conduce al ciclo del eterno retorno. Porque es un poeta, Yeats nos dice que debe elegir el camino del héroe y del «espadachín» más bien que el del santo. No es sólo una elección temperamental; hay una importante complejidad en las imágenes de la escalera de caracol de Yeats, que no existía, por ejemplo, en Dante. En el cristianismo y, más especulativamente, en el neoplatonismo, la sublimación del instinto sexual es el camino preferido, porque el hombre inspirado por el amor no está en definitiva buscando una pareja sexual, sino que es una criatura que se vuelve a su creador. Pero para Yeats, no hay en el horizonte un creador excepto el mismo hombre. Las fuentes de la creación no están en una mente divina más allá de las estrellas: están en el escuálido y harapiento almacén del corazón. Al *pie* de la escalera, la alienación, simbolizada por la amada desdeñosa en la poesía de Eros y por la «Virgen que mira de hito en hito», que destroza el corazón del poeta o del héroe, en la de Adonis, es el punto al que vuelve con regularidad toda creación. Para volver a su creador, el hombre tiene que descender de nuevo, retornar a sí mismo, buscar la fuente de los poderes creadores, que están tan cerca de los instintos sexuales y, por tanto, están en el «lugar del excremento», como Crazy Jane dice, compartiendo la corrupción de la que procede la vida.

¿Cuál es la consecuencia de tal elección? Una es ciertamente la de la incorporación, en las imágenes de Yeats, de un punto de vista irónico sobre la historia y la vida humana; punto de vista en el que todas las cosas están ordenadas por un incesante ciclo. El ciclo es la forma que adopta el doble giro cuando se convierte en imagen controladora de toda la vida. Es la doctrina central de *Visión*: que la realidad puede manifestarse sólo en una serie de opuestos. Una doctrina que Yeats asocia con Nicolás de Cusa, igual que Joyce la asocia con Bruno; y ver en el doble giro un único ciclo es el reverso del mismo principio. Esta visión cíclica y fatalista de la historia es la que se asienta en *Visión*. El fatalismo de esta obra es en parte reflejo de la pasividad de la mente con la que Yeats la recibe; pero aun así es importante caer en la cuenta de que *Visión* es el *Infierno* de Yeats, su visión demoníaca o *thánatos*. Hemos dicho que el tema de Eros,

que entra en la convención petrarquina o del amor cortés, normalmente comienza con la frustración en la que el amante se queja y lamenta la inflexible crueldad de su dama. El amor de Yeats por Maud Gonne suministra el correspondiente en su poesía; y Maud Gonne es repetidamente asociada con Elena de Troya. Esta última, a su vez, salida de un huevo de Leda, es el símbolo de la eterna repetición de la historia; pues la desgracia que ella causó se repite inevitablemente en la historia. No nos sorprende encontrar una visión astrológica en su simbolismo: todos los infiernos contienen parodias del cielo y lo mismo las visiones de armonía que las de fatalidad tienden a ser astrológicas en sus referencias.

Tampoco nos sorprende encontrar las imágenes de *Visión* completamente dominadas por

> *El círculo de la luna*
> *Que en torno arroja las cosas comunes,*

porque, en la cosmología tradicional, de la que hemos estado tratando, el mundo del círculo cerrado del tiempo es un mundo sublunar. Las imágenes solares nunca llegan a estar totalmente integradas en *Visión*, y las referencias al simbolismo solar que podemos encontrar en cualquier otra parte de la obra de Yeats, evocan un patrón mucho más abarcador de lo que fuera *Visión*. La misma perspectiva sublunar irónica aparece en «Blood and the Moon», que está en el tono del melancólico adagio *si la jeunesse savait, si la vieillesse pouvait*. La erótica visión de la juventud es inseparable de la de Adonis, con su muerte prematura y su «olor de sangre»; y la visión de la sabiduría tras la que camina la edad es un intento de asir el orden estático de algo que debe morir antes de que pueda ser atendido. En esta perspectiva, toda civilización deja su estructura inacabada, muriendo en la cima, como Swift y su árbol, y el raro individuo que llega cerca de la cima sólo encuentra un vacío cuarto trastero, lleno de mariposas muertas. En esta perspectiva irónica, la «torre» construida por el poder creador humano es una estructura de orgullo y arrogancia, idéntica a la Torre de Babel, que se prolonga hacia la luna sólo para ser abandonada a la ruina a causa de las disensiones del popula-

cho. Es también la gran «torre del reloj», que marca el tiempo, pero que nunca escapa a la rueda de éste. Al final se convierte en la «torre negra» de la muerte, donde los muertos justos son observados por un guardián inmutable. Al final de «Blood and the Moon», la luna aparece, como es tan frecuente, como símbolo de una burlona perfección que se escapa entre los dedos y que está fuera del alcance tanto de la roja sangre del poder como de los blancos huesos de la sabiduría. La luna, mirada de hito en hito por el gato Minnaloushe, es la imagen de un ciclo siempre cambiante y, sin embargo, inmutable; como Edipo mata a su padre y Chuchulain a su hijo, era tras era, a través de la tierra como a través del purgatorio. Más allá de esto están los grandes ciclos simbolizados por el «Full Moon in March», asociados con los dos grandes sucesos de lo que puede que haya sido el único período de cambio decisivo en toda la historia: el que va desde la muerte de César hasta la Resurrección de Jesucristo.

En *Visión,* la vida humana se esfuerza por levantarse hasta la completa subjetividad de la Fase Quince y hacia abajo, hasta la completa objetividad de la Fase Uno, sin llegar a alcanzar ninguna de las dos. El esfuerzo hacia arriba se dice que es hacia la naturaleza, mientras que el esfuerzo hacia abajo, hacia Dios; pero la absolutamente natural Fase Quince es sobrenatural y en la Fase Uno «Dios» ocupa el lugar de la muerte. Lo que realmente hay en la Fase Uno es el populacho; la masa indiferenciada de la última civilización, el populacho a que, de acuerdo con el poema de este nombre, quedaron reducidos Iglesia y Estado en los tiempos de Yeats, y que todo hombre grande o, al menos, todo gran irlandés, ha despreciado. El populacho «primario» es el Satán de Yeats, el acusador de la humanidad. Acusa mediante llamamientos estandarizados de la moral de la esclavitud y llamamientos dirigidos a la conciencia, la igualdad y el altruismo. En resumen, todo lo que inspiró el activismo político, obsesionado por la culpa, de Maud Gonne y las hermanas Gore-Booth. El dragón que mata al héroe es, en último término, el populacho que lo arrastra hacia abajo como el populacho irlandés calumnió a Parnell, atacó a Synge y asesinó a O'Higgins. Uno piensa en la Vocinglera Bestia, de Spenser, emblema de la calumnia y la envidia. La ter-

ca hembra, según uno de los más aburridos temas de Yeats, expuesto en «Michael Robartes and the Dancer», lucha a favor del dragón en vez de por el guerrero que trata de rescatarla; consiguientemente, personaliza a la «virgen que mira de hito en hito», la cual arranca el corazón del héroe. Un aspecto más serio de este tema es la conexión entre el cristianismo y la moralidad de esclavitud que, según *Calvario,* convierte el sacrificio de Cristo en un ultraje a Judas y Lázaro, y deja sin sentido a la garza real y al cisne, emblemas del ciclo «antitético» que complementa y completa el «primario» logro a medias de Cristo.

Es importante notar que la gran rueda de *Visión* gira en sentido contrario al ciclo Eros-Adonis. En el último, lo cómico se eleva y cae lo trágico. Todo nuestro lenguaje sobre la comedia y la tragedia, como la metáfora en la palabra «catástrofe», y el mismo término «caída», muestra cuán inevitables son estas asociaciones. Pero en *Visión,* Yeats está interesado por lo heroico más bien que por lo trágico y asocia la comedia con aquel tipo de realismo que él consideró decadente. De aquí que en *Visión* lo trágico y lo heroico sean los temas «antitéticos» que se elevan de la masa, y lo cómico sea la masa «primaria» que lo rebaja todo hacia sí. Esto introduce en la poesía ciertos aspectos trágicos del ascenso de Eros, con las orgullosas Furias subiendo la escalera de la torre sangrienta, en «To Dorothy Wellesley», y con el «olor de sangre en la escalera ancestral», en «Blood and the Moon». De modo semejante, hay en la tragedia un aspecto inocente, que es la exuberancia interior o jovialidad del espíritu heroico, una jovialidad sobre la que se insiste mucho en los últimos poemas, notablemente en «Lapis Lazuli». Tal jovialidad no está afectada por los aspectos trágicos o irónicos del mundo en que se encuentra y que son sólo vistos desde el exterior. Ello capacita a héroes como «el gran señor de Chou», de «Vacillation», para decir: «Deja que todas las cosas pasen» lo mismo en el triunfo que en el desastre, en que el momento de experiencia tiene la realidad que pierde cualquier cosa que se disuelve en el tiempo. Es también esta ciencia jovial, como se la ha llamado, la que alienta al poeta a identificarse con el proceso de muerte y corrupción y re-

nacimiento en vez de intentar escapar de él como el santo o el místico.

Hemos empezado diciendo que tradicionalmente hay una visión del Logos en la poesía, una visión de una naturaleza inteligentemente ordenada; y que esa visión puede encontrarse también en Yeats. Pero aquí, una vez más, como tradicionalmente, la visión del Logos es alcanzada sólo después de un arduo esfuerzo del alma hacia arriba; y Yeats, una vez que ha alcanzado este punto, vuelve la espalda deliberadamente a dicha visión y se torna hacia abajo. Esto, a su vez, lo introduce en la visión infernal o irónica de una interminable alternancia cíclica de fuerza a través de la historia. Pero, como dijimos, el motivo real de Yeats para este volver la espalda a la visión del Logos era que, para él, las fuentes de la creación estaban dentro del hombre, en la corrupción del corazón humano. El lenguaje del simbolismo empieza generalmente con un mito de la creación, la narración de cómo las cosas llegaron a ser. En la historia de la inteligencia, los que primero aparecen son los mitos de la creación sexual; narraciones de cómo nació el mundo o revivió cual una primavera del invierno. Tales mitos se centran en una tierra-madre; más tarde vienen los mitos más sofisticados de un padre-cielo que *hace* el mundo y le impone un modelo inteligible. Yeats habla de

> *la orla bordada de rosas rojas*
> *De aquella, cuya historia empezó*
> *Antes que Dios al ángel creara* [3].

Es el mito sexual centrado-en-la-madre el que parece que Yeats traza hasta su fuente en el retorno a la madre, que es, al mismo tiempo, nacimiento y muerte, seno y tumba.

Pero una vez hecho este descenso, Yeats encuentra que ha estado, una vez más, escurriéndose por la mitad de un doble giro; esta vez, el que nos legó Heráclito. Una vez que ha hecho su camino al corazón de lo corruptible, encuentra que puede retornar hacia arriba, desde la «furia y cieno» de las venas humanas a una luz seca,

[3] «To Ireland in the Coming Times», de *The Rose* (1893).

o genuina visión del Logos (Heráclito también usa el término *Logos)* en la que la fulgurante ciudad de la luz es contemplada, una vez más; pero ahora como una ciudad cuyo hacedor y constructor es el hombre. Yeats habla de que Shelley usa «constantemente» torres como imágenes poéticas, y es verdad que la palabra aparece con mucha frecuencia en Shelley. Pero cuando quiere decir edificio, la torre de Shelley tiende a ser una imagen más bien siniestra, al estilo de la «torre del Hambre» o la casa de locos de *Julián y Maddalo.* Las torres usadas apocalípticamente, junto con «cúpulas» y «pirámides», con frecuencia no son edificios sino montañas o nubes u otras imágenes de una naturaleza regenerada. Esto es cierto aun en el pasaje de *Prometeo liberado* erróneamente citado por Yeats en «Blood and the Moon», e incluso el Príncipe Atanasio sólo se sienta apartado de los hombres «*como* en una torre solitaria». Shelley es ciertamente un poeta en la tradición erótica de Platón y Dante; pero su réplica contemplativa de un Paraíso Terrenal (según se presenta en «The Sensitive Plant» y en otros lugares) es más bien la caverna de los oráculos, un símbolo mucho más obviamente maternal. Se trata de un detalle pequeño, pero significativo: Shelley, que murió a los treinta años, giró alrededor de una identificación del hombre con una naturaleza femenina; y la torre de Yeats, imagen del edificio y la ciudad, indica un simbolismo apropiado a un arte que mira más allá de la naturaleza, dentro del «artificio de la eternidad». Como Blake, Yeats encuentra su verdadero héroe no en el Orco del ciclo sexual e histórico; mucho menos, en el anciano Urizen con su prematura visión del Logos. Lo encuentra, en cambio, en Los el herrero, el poder creador que, a partir del tiempo, construye la dorada ciudad eterna.

En «Sailing to Byzantium», la ciudad se ve desde lejos y la torre se ha expandido hasta convertirse en toda una cadena del ser, que va desde lo divino («el somnoliento emperador») a través de lo espiritual (tradicionalmente, los ángeles y las estrellas; aquí, los sabios en el fuego) y lo humano («señores y damas de Bizancio»), hasta el resto de la creación, con el pájaro y el árbol transformados en oro. «Sailing to Byzantium» es muy parecido a un poema cristiano convencional sobre la

Nueva Jerusalén que espera al alma después de la muerte, salvo por la paradoja del «artificio de la eternidad». El constructor de Bizancio no es un Dios concebido como independiente del hombre; y cuando se piensa al hombre como el único creador visible, la naturaleza deja de ser una creación para convertirse en ruinas y el hombre construye sus palacios a partir de la naturaleza y como desafío a ella. En tal mundo, el árbol ya no tiene la «ciega suculenta hoja» del agonizante Atis; sino que sólo es dorado. Sin embargo, su oro no es tampoco la furia «que mira de hito en hito», de «Vacillation». Lo mismo que tanto las imágenes tradicionales del Logos como la *Visión* de Yeats son de naturaleza astrológica, también la imagen de Bizancio surgiendo del mar de la muerte es de naturaleza alquímica, donde alquimia es el símbolo de un proceso creativo en el que tanto la humanidad como la naturaleza se queman completamente en la «consumación» de un inmortal mundo de oro; vuelve la edad dorada.

Esta reversión de las perspectivas del descenso a la fuente corrupta de la creación y de vuelta hacia arriba a través del proceso de la misma, afecta al conjunto de su personalidad y no meramente a la habilidad técnica del poeta. En *Las aguas sombrías* se nos dice que aquellos que viven una vida ordinaria guiada por la pasión son inútiles marionetas de un sueño por los dioses soñado. Sus pasiones parecen operar en ellos como fuerzas externas porque, por supuesto, los dioses que las están soñando son sus propios yo proyectados. En su visión de las cosas, la realidad es esta pasiva vida de marionetas; y el genuino deseo, tal como se manifiesta en los sueños y en el amor, parece totalmente impotente contra ella. El soñador, el amante y el poeta están comprometidos en la misión de invertir la corriente de la realidad: se identifican con los verdaderos dioses, que son los mismos poderes del sueño, el amor y la creación. Estos poderes se han convertido para ellos en realidad; y lo que el mundo llama realidad se ha hundido en el sueño, el mundo del «vivir» que debe dejarse a los siervos. Los verdaderos dioses son «los humores nacidos del fuego» de uno de los primeros poemas, «Presences», de «Among School Children», y «Daimons», de las partes más tardías,

más profundas y, sin embargo, peor comprendidas de *Visión*.

En «Byzantium», las imágenes son de nuevo heraclíteas y alquímicas; son la visión de «Sailing to Byzantium» contemplada desde dentro, como un proceso. Empezamos en el mar, principio y fin de la vida; y nos movemos desde la «furia y cieno» de la pasión humana hacia arriba, hacia el «metal que no se trasmuta». Este es el movimiento del despojo de la carne, el opuesto al movimiento nacimiento-a-muerte, de la encarnación, en que las envolturas espirales de la momia muerta son desliadas, un movimiento que nos lleva más allá del mundo «amargado por la luna» y donde el gong nunca deja de sonar. Quizá entonces la intuición de tantos poetas, Dante incluido, de que este viaje del alma se relaciona también con otra vida después de la muerte ordinaria tiene algo que alegar en su favor. Si el hombre ha inventado la muerte, como Yeats dice, puede recuperar lo que proyectó, y encontrar su hogar en el «Paraíso translunar» que él mismo puede construir y ha construido.

El poeta de los poemas de Bizancio ha ido mucho más lejos del misterio de la Fase Quince de *Visión*, presentada aquí como algo que, por siempre, está más allá de la capacidad humana. Se nos dice que Cristo y Buda son los guardianes de la Fase Quince. Cristo desciende a lo profundo del mundo cíclico —se anonadó a sí mismo, como dice Pablo— y luego se elevó con una gran compañía que le seguía. Buda meditó sobre la liberación del hombre respecto de su propia imagen narcisista, «espejo sobre espejo reflejado», el genuino Hércules que se encuentra en el cielo, liberado de su sombra en el Hades. Igual que en «Burnt Norton», de Eliot, la cima de la visión y lo profundo de la aniquilación son el mismo punto, el centro de giro del mundo, así también en Yeats la torre de la visión es, al mismo tiempo, el escuálido y harapiento almacén del corazón y el paraíso translunar que sólo el corazón ha creado.

16

CONCLUSION A *UNA HISTORIA LITERARIA DE CANADA*

I

Hace algunos años, un grupo de autores se reunieron para redactar los primeros esquemas de una historia de la literatura inglesa canadiense. Lo que entonces soñamos es sustancialmente lo que ahora tenemos, muy poco cambiado en lo esencial. En aquel tiempo yo expresé la esperanza de que tal libro ayudara a ampliar las bases inductivas sobre las que algunos escritores de la literatura canadiense estaban haciendo generalizaciones que rayaban en la conjetura. Entre esos «algunos escritores» me incluyo, ante todo, a mí mismo; encuentro, sin embargo, que, conforme aumentaba la evidencia se iba confirmando la mayor parte de mis intuiciones sobre el tema.

Para estudiar la literatura canadiense convenientemente, hay que superar el punto de vista de que la evaluación es el fin de la crítica, en vez de un subproducto suyo incidental. Si la evaluación es el principio que nos guía, la crítica de la literatura canadiense se convertirá en un proceso demoledor que la dejará como una pobre y desnuda *alondra* desplumada la decencia y dignidad.

Verdaderamente, lo realmente extraordinario no es que exista poca, sino que exista tanta buena literatura producida en Canadá. Pero esto no debe afectar al evaluador riguroso. El punto de vista evaluativo se basa en la concepción de la crítica como algo principalmente destinado a definir y canonizar los genios clásicos de la literatura. Y Canadá no ha producido ningún autor que sea un clásico en el sentido de que posea una visión superior a la de sus mejores lectores (los mismos canadienses pueden discutir sobre uno o dos; pero en la perspectiva mundial, la afirmación es verdadera). No hay ningún escritor canadiense de quien podamos decir lo que podemos decir de los mayores escritores del mundo: que sus lectores pueden crecer dentro de sus obras sin caer nunca en la cuenta de estar dentro de unos límites. De este modo, la metáfora del crítico como «juez» es más apropiada para quien estudia una literatura que raramente se remonta a los grandes temas críticos.

Este hecho, tan ampliamente deplorado por los canadienses, tiene una ventaja. Es mucho más fácil ver lo que la literatura intenta hacer cuando estamos estudiando una literatura que no lo ha conseguido del todo. Si ningún autor canadiense nos saca del contexto canadiense llevándonos hacia el centro de la experiencia literaria misma, entonces permanecemos en todo momento conscientes de su escenario social e histórico. El concepto de lo que es literario tiene que ser ampliamente ensanchado para una literatura así. Lo literario, en Canadá, es, con frecuencia, solamente una cualidad incidental de los escritos que, como aquellos de muchos de los primeros exploradores, están tan ajenos a una intención literaria como una gaviota en celo. Incluso cuando se trata de literatura en sus géneros ortodoxos de poesía y ficción, su estudio es mucho más significativo como una parte de la vida canadiense que no como una parte autónoma de la literatura.

Lejos de limitarse a admitir o dar esto por supuesto, los autores se han salido de su ámbito propio para subrayarlo. Hemos pedido capítulos sobre las obras políticas, históricas, religiosas, de investigación, filosóficas, científicas, y otras de tipo no literario, para mostrar cómo la imaginación verbal opera como un fermento en

toda vida cultural. Hemos incluido las obras de extranjeros, de viajeros, de inmigrantes, de emigrantes; incluso de emigrantes cuya emoción literaria más articulada fue su agradecimiento por verse fuera de Canadá. El lector de este libro, incluso si no es canadiense o no está muy interesado en la literatura canadiense como tal, puede, sin embargo, aprender mucho sobre la imaginación literaria como una función y una fuerza de la vida en general. Porque otro hecho con frecuencia deplorado también se ha convertido aquí en una ventaja: que muchos fenómenos culturales canadienses no son en absoluto peculiarmente canadienses, sino típicos de sus más amplios contextos norteamericanos y occidentales.

Este libro es una colección de trabajos sobre historia de la cultura. Tema sobre el que todavía conocemos relativamente poco. Está, por supuesto, estrechamente relacionado con la historia política y económica; pero es un tema separado y definible en sí mismo. Como otras clases de historia, tiene sus propios temas de exploración, y sus posibles desarrollos; pero todo ello está relacionado con una *imaginación* que explora, afirma y desarrolla; y la imaginación tiene sus propios ritmos de crecimiento y también sus propios modos de expresión. Es obvio que la literatura canadiense, cualesquiera que sean sus méritos intrínsecos, es una ayuda indispensable para el conocimiento de Canadá. Recopila los temas a los que ha reaccionado la imaginación canadiense y nos dice sobre este entorno cosas que ningún otro estudio nos dirá. Al estudiar este tipo de imaginación, como han intentado los autores de este libro, considerándolo un ingrediente de la cultura verbal canadiense en general, resulta analizada en todas sus dimensiones una evolución cultural de importancia relativamente pequeña y que se encuentra a bajo nivel. Hay demasiadas obras canadienses para que este libro no se convierta en un conjunto de fragmentos, en un catálogo; pero los contornos de la estructura son claros. Afortunadamente, el grueso de las obras canadienses no literarias, incluso hoy, no ha derivado todavía a ese estado de saturada especialización en el que todo lo legible se vuelve impuro.

Subrayo nuestra ignorancia de las leyes y condiciones de la historia cultural por una razón obvia. La pre-

gunta de por qué no ha habido ningún escritor canadiense de proporciones clásicas puede, naturalmente, plantearse. En cualquier caso, se ha hecho con frecuencia. Nuestros autores caen en la cuenta de que es mejor habérselas con lo que tenemos delante que no hacer especulaciones sobre por qué no existe algo. Pero está claro que la pregunta está siempre en su mente. Y sabemos tan poco sobre historia de la cultura, que no sólo no podemos contestar tal pregunta, sino que no sabemos incluso si es o no una pregunta real. Sin duda, la noción, de origen romántico, de que el «genio» consiste en un cierto «quantum» con el que un individuo nace —lo mismo que puede nacer pelirrojo— todavía subsiste, pero principalmente como un tema propio del cuento popular, en la literatura de ficción; así por ejemplo, la historia de Finch, en los libros de Jalna. El «genio» es tanto y tan esencialmente una cuestión dependiente del contexto social como del carácter individual. No sabemos cuáles son las condiciones sociales que producen una gran literatura; ni siquiera si hay una relación casual. Si la hay, no existe ninguna razón para suponer que son condiciones buenas o condiciones que debiéramos tratar de reproducir. Es persistente la noción de que la literatura que uno admira ha debido ser estimulada por algo admirable existente en el entorno social; pero tal noción nunca ha sido confirmada por la evidencia. Todavía podemos encontrar libros sobre Shakespeare que proclaman que su éxito se explica mejor en base a un «panorama» de euforia social producido por la derrota de la Armada Invencible, el descubrimiento de América un siglo antes y la convicción de que la Reina Isabel era una mujer maravillosa. Hay una general sensación de hartura frente a tales especulaciones, y cuando argumentos similares se dan en su forma negativa para explicar la ausencia de un Shakespeare en Canadá no son más convincentes. Las inhibiciones puritanas, la vida pionera, «una edad demasiado tardía, un clima frío, los años»; todo ello puede ser importante como factor o condición de la cultura canadiense que nos ayude a caracterizar sus cualidades. Sugerir que cualquiera de esos elementos es una causa negativa de su mérito es decir mucho más de lo que nadie sabe.

Un tema que corre a todo lo largo de este libro es el

obvio e inagotable deseo del público cultural canadiense de encontrar su propia identidad a través de su literatura. Canadá no es un mal entorno para el autor en cuanto se refiere a las facilidades que tiene para darse a conocer; de hecho, tales facilidades pueden incluso impedir su desarrollo haciéndolo prematuramente consciente de su valor. Becas, premios, puestos en la Universidad esperan al escritor entregado a su trabajo; se conceden tantas medallas a los éxitos literarios que un moderno Dryden canadiense podría muy bien verse inducido a escribir una sátira contra las medallas si no fuera porque, si lo hiciera, le sería inmediatamente otorgada la medalla a la sátira y al humor. Las editoriales se sienten activamente responsables de la literatura nativa, incluso la poesía; una proporción considerable de los libros comprados por lectores canadienses son de escritores canadienses; la C. B. C. y otros medios colaboran para ofrecer puestos de trabajo a unos escritores y publicidad a otros. Los esfuerzos hechos a intervalos para impulsar las ventas de literatura canadiense, afirmando que es mejor de lo que realmente es, pueden parecer bastante estúpidos mirados retrospectivamente, pero también fueron, en parte, esfuerzos para crear una comunidad cultural y el propósito merece más simpatías que los medios empleados. Canadá tiene dos lenguas y dos literaturas; y toda afirmación hecha en un libro como éste sobre la «literatura canadiense» emplea la figura literaria conocida como sinécdoque, tomando una parte por el todo. Cada una de tales afirmaciones implica una afirmación paralela o contrastante sobre la literatura canadiense-francesa. Las ventajas de tener una cultura nacional basada en dos lenguas son, en muchos aspectos, muy grandes; pero, por supuesto, se encuentran, en su mayor parte, en potencia. Las dificultades, aunque más superficiales, no están en potencia, sino en acto, y son más palpables.

Canadá empezó a ser explorada como un obstáculo que bloqueaba el camino hacia los tesoros del Este, y sólo con la esperanza de encontrar un paso a través de su tierra. El Canadá inglés continuó siéndolo mucho después de que lo que son ahora los Estados Unidos hubiesen llegado a ser una parte definida del mundo occidental. Una razón de ello resulta obvia si miramos al mapa. La

cultura norteamericana, fue, hasta alrededor de 1900, una cultura principalmente de la costa atlántica, con una frontera occidental que iba retrocediendo irregular, pero constantemente, hasta que alcanzó la otra costa. La revolución no cambió esencialmente la unidad cultural de la comunidad de habla inglesa del Atlántico Norte, que tenía a Londres y Edimburgo a un lado y a Boston y Filadelfia al otro. Pero Canadá no tiene, en la práctica, costa atlántica. El viajero europeo se topa con su tierra como un diminuto Jonás entrando en una increíblemente ballena, deslizándose, a través de los estrechos de Belle Isle, en el Golfo de San Lorenzo, donde cinco provincias canadienses le rodean, en su mayor parte invisibles. Entonces sube el San Lorenzo y aparece el país habitado, principalmente un país de habla francesa, con sus tradiciones culturales propias. Entrar en los Estados Unidos es cuestión de cruzar un océano; entrar en Canadá es cuestión de ser silenciosamente tragado por un continente extraño.

Es una experiencia inolvidable y amedrentadora entrar en Canadá de este modo. Pero la experiencia nos inicia en la gigantesca confianza del este-al-oeste, que los historiadores consideran el eje del desarrollo canadiense, el movimiento «Laurentiano», que hace el crecimiento de Canadá geográficamente creíble. Este impulso hacia el oeste ha atraído hacia sí casi todo lo que hay de heroico y romántico en la tradición canadiense. El ímpetu original empieza en Europa; para el Canadá inglés, en las Islas Británicas; de aquí que, aunque aventurera, es también una fuerza conservadora y, naturalmente, tiende a preservar su eslabón colonial con su punto de partida. Sin embargo, una vez que el canadiense se ha establecido en el país, llega a ser consciente de la dimensión longitudinal, el empuje hacia el Sur, hacia las ciudades estadounidenses más ricas y más brillantes, algunas de las cuales, como Boston para las marítimas y Minneapolis para las praderas del Este, son casi capitales canadienses. Este es el eje de otro tipo de mentalidad canadiense, más crítica y analítica, más inclinada a ver Canadá como un agregado artificial y políticamente quijotesco de dispares tensiones de la cultura estadounidense hacia el Norte. «Siete cañas de pescar atadas por los extremos», como indicó Goldwin Smith.

La simultánea influencia de dos grandes naciones que hablan la misma lengua ha sido prácticamente beneficiosa para el Canadá inglés, pero teóricamente confusa. Se sugiere con frecuencia que la identidad de Canadá tiene que encontrarse en alguna *via media* o *via mediocris* entre las dos. Esto tiene la desventaja de que las culturas británica y estadounidense tienen que ser definidas como extremos. Haliburton parece haber creído que el ideal de Nueva Escocia sería una combinación de la energía estadounidense y la estructura social británica; pero tal quimera o monstruo sintético es difícil de lograr en la práctica. Es más sencillo notar meramente la alternante corriente de dos humores en la mente canadiense, tal como se refleja en sus escritos; uno romántico, tradicional e idealístico, y el otro astuto, observador y humorístico. Canadá, en su actitud hacia Gran Bretaña, tiende a ser más monárquica que la reina, en el sentido de que está más atraída hacia ella como un símbolo de la tradición que como una nación hermana. La actitud canadiense hacia Estados Unidos es típicamente la de un país pequeño hacia un vecino mucho mayor, con el que comparte la civilización material, pero está ansiosa de quedarse al margen de los enormes movimientos masivos que dirigen a un gran poder imperial. Habiendo sido fundados sobre una revolución y una constitución escrita, los Estados Unidos han introducido un modelo deductivo o *a priori* en su vida cultural, que tiende a definir un modo de vida americano y a distinguirlo de las herejías antiamericanas. Canadá, al haber sido espectadora en la Revolución Americana, se adhiere más a lo inductivo y lo pragmático. El genio canadiense para la componenda se refleja en la existencia del mismo Canadá.

La tensión más obvia en la situación literaria canadiense se encuentra en el uso de la lengua. Aquí, antes que nada, un tradicional inglés estandar choca con la necesidad de un vocabulario y unos giros estadounidenses. En la medida en que una persona norteamericana siente que pertenece a una minoría, el habla impondrá unos criterios de lo que es correcto. Esto es todavía verdad, en considerable proporción, del francés canadiense, con sus campañas contra el «joual» y semejantes. Pero a medida que los norteamericanos empezaron a sobrepa-

sar en número a los británicos, Canadá tendió en la práctica a unirse al desarrollo estadounidense, aunque gran parte de la teoría canadiense es todavía anglófila. Una tensión cultural mucho más complicada nace del impacto de lo sofisticado sobre lo primitivo y viceversa. El ejemplo más dramático, o que es aducido en otro lugar, es el de Duncan Campbell Scott, quien trabaja en el Departamento de Asuntos Indios, en Otawa. Escribe sobre una hambrienta mujer de raza india americana que cebaba el anzuelo con su propia carne; también escribe sobre la música de Debussy y la poesía de Henry Vaughan. En la literatura inglesa tenemos que retroceder hasta la época anglosajona para encontrarnos con un choque de culturas tan incongruente.

La historia de la cultura, decimos, tiene sus propios ritmos. Quizá uno de esos ritmos sea muy parecido a un ritmo orgánico; que debe haber un período, de una cierta magnitud como diría Aristóteles en el que una imaginación social puede enraizar y establecer una tradición. La literatura estadounidense tuvo este período entre la revolución y la guerra civil, en la parte Nordeste del país. Canadá nunca lo tuvo. El Canadá inglés fue primero una región desértica; luego, parte de Norteamérica y del Imperio Británico; después pasó a formar un país del mundo. Pero estas revoluciones se sucedieron demasiado deprisa para que se estableciera en ninguna de ellas una tradición literaria. Incluso ahora, los escritores canadienses todavía están tratando de asimilar un entorno canadiense en un tiempo en el que las nuevas técnicas de comunicación, muchas de las cuales —como la televisión— constituyen un mercado verbal, están aniquilando las barreras de ese entorno. Si realmente tiene importancia esta perspectiva de la historia canadiense para su cultura, explicaría muchos de sus aspectos: su fijación en el propio pasado, su gusto por las técnicas pasadas de moda, su preocupación por la escasa articulación del lenguaje. Me parece que la sensibilidad canadiense se ha visto seriamente turbada no tanto por nuestro famoso problema de identidad —aunque es importante— sino por una serie de paradojas en las cuales esa identidad se ve puesta en entredicho. Siente menos perplejidad acerca

de la pregunta «¿quién soy?» que acerca de adivinanzas tales como «¿dónde está el aquí?».

Es obvio que no vamos a tratar de buscar la mística del «canadianismo» en la época de la pre-Confederación. Haliburton, por ejemplo, procedía de Nueva Escocia, un «nariz azul» *. La palabra «canadiense» le hubiera recordado la imagen de un francoparlante más bien poco entusiasmado por los ideales políticos del propio Haliburton. La mística del «canadianismo» fue específicamente el acompañamiento cultural de la Confederación y el talante imperialista que la siguió. Pero ésta vino tan rápidamente tras la época de los pioneros, que Canadá era aún un país desierto. Sentirse «canadiense» era sentirse parte de una tierra de nadie con enormes ríos, lagos e islas que muy pocos canadienses habían visto. «De mar a mar y desde el río hasta los confines de la tierra»; aunque Canadá no era una isla, la frase conserva todo su sentido etimológico aislante [1]. Uno se pregunta si en cualquier otra conciencia nacional ha existido tanto este sentimiento de lo desconocido, lo no comprobado, lo humanamente no asimilado. Rupert Brooke habla de la virginidad inabarcable del paisaje canadiense. Lo que aquí interesa a nuestro objeto es la posición de la frontera en la imaginación canadiense. En los Estados Unidos uno puede elegir entre atravesar la frontera o volver a casa. Las tensiones creadas por tales migraciones fascinaron a muchos novelistas e historiadores americanos. En las regiones de Canadá, incluso las marítimas, la frontera era algo que rodeaba a cada persona, una parte y condición del ser total imaginativo de ella. La frontera fue lo que primariamente separó —física o mentalmente— al canadiense de Gran Bretaña, los Estados Unidos y, lo que es incluso

---

* *Bluenose,* término coloquial para designar a los habitantes de Nueva Escocia. (N. del T.)

[1] Los lectores no canadienses puede que no conozcan la tradicional aplicación a Canadá del Salmo 72, 8: «Dominará de mar a mar, / desde el Río hasta los confines de la Tierra.» Canadá fue llamado «Dominio» de Canadá durante muchos años; la divisa del escudo es *a mari usque ad mare,* y las barras verticales rojas de la bandera canadiense fueron originariamente azules, representando los dos océanos. Los políticos canadienses parecen hacer lo posible por dar de lado a este simbolismo por razones que se me escapan.

más importante, de las otras comunidades canadienses. Tal frontera fue el dato inmediato de su imaginación, aquello con lo que primero tenía que enfrentarse.

Después de que fracasara el intento de abrir el Paso del Noroeste, Canadá se convirtió en una colonia en el sentido mercantilista, tratada por los demás no tanto como una sociedad cuanto como un lugar en el que buscar cosas. Los franceses, los ingleses y los estadounidenses se metieron de cabeza para llevarse su porción de pieles, minerales y pasta de papel, preocupados sólo de sus inmediatos objetivos. De tiempo en tiempo, los funcionarios encargados del reclutamiento rebuscaban las granjas y poblados para llevarse a los jóvenes a morir en alguna disputa dinástica europea. Los viajeros suelen visitar Canadá como visitarían un parque zoológico: incluso cuando, por un momento, sus ojos se centran en los nativos, siguen pensando principalmente en cómo va a reaccionar su sensibilidad ante lo que ve. Un aspecto de la vida canadiense que ha sido indicado por los escritores, desde Susanna Moodie en adelante, es la paradoja de los espacios vacíos y la falta de intimidad, en la que ninguna defensa existe ante el ávido ojo curioso. El sentimiento que en Canadá se manifiesta contra ello parece haber adoptado una forma más política que literaria. Ello puede ser, en parte, porque de su experiencia imaginativa, los canadienses han aprendido a mirarse unos a otros de un modo muy parecido a «objetos, incluso obstáculos», como dice un escritor.

No hay que admirarse de que Canadá se desarrollara con el desconcierto de un niño abandonado, preocupado por el esfuerzo de definir su propia identidad, alternativamente presuntuoso y tímido. Adolescentes sueños de gloria obsesionan la conciencia (y el inconsciente) canadiense. Unos, ingenuos; otros, sofisticados. En el ámbito de lo ingenuo están las predicciones de que el siglo XX pertenece a Canadá, que nuestras ciudades llegarán a ser mayores de lo que debieran o, como Edmonton y Vancouver, «entradas» a algo, una especie de reconstruidos Pasajes del Noroeste. La más sofisticada adopta normalmente la forma de complejo mesiánico acerca de la cultura canadiense, pues ésta, no menos que Alberta, ha

sido siempre el «país del año que viene»[2]. El mito del héroe criado en el retiro del bosque y que espera el momento en que su gigantesca fuerza haya llegado a su plenitud para lanzarse al mundo informa gran parte de la crítica canadiense hasta nuestros días.

Son muy obvios ciertos aspectos de la vida en un país joven, que necesariamente constituyen una limitación para sus escritores. En el drama, que depende del teatro y, por consiguiente, de una vida urbana suficientemente organizada, la perspectiva del desarrollo histórico ha sido particularmente cruel, pues fue ahogado por el cine justamente en el momento en que comenzaba a ser popular. Otros géneros literarios tropiezan con dificultades parecidas. La cultura nace en el ocio y en la toma de conciencia de unos esquemas; y las condiciones de la vida pionera tienden a convertir en un fin en sí el trabajo intenso y acrítico, para imbuir un evangelio de inconsciencia social que perdura mucho después de que hayan desaparecido las condiciones de la vida pionera. Los impresionantes logros de semejante sociedad serán, con toda probabilidad, tecnológicos. Es en la parte inarticulada de la comunicación, las líneas de ferrocarril, puentes, canales y autopistas, donde Canadá —uno de cuyos símbolos es la taciturna tejedora— ha mostrado su real fuerza. Repitamos que la cultura canadiense, y la literatura en particular, ha sentido la fuerza de lo que puede llamarse ley de Emerson. Subraya este autor en sus diarios, que en una sociedad provinciana es sumamente fácil alcanzar el más alto nivel de cultura y sumamente difícil dar un paso más allá de ese nivel. Miradas en su conjunto la poesía y la ficción canadienses, sentimos continuamente que toda la energía ha sido absorbida por el trabajo de salir al encuentro de unos esquemas, una empresa que lleva en sí misma el fracaso, pues los reales esquemas sólo pueden establecerse, pero no hay modo de salir al encuentro de ellos. Tal manera de escribir es académica en el sentido peyorativo, imitación de un modelo prescrito, de segunda mano en su concepción, y no meramente una ejecución. Es natural que un semejante modo académico de escribir se desarrolle don-

[2] La alusión es a *Next Year Country*, por Jean Burnet (1951), un estudio sociológico de Alberta.

de la literatura es un símbolo de prestigio social. Sin embargo, no son las limitaciones de los escritores canadienses, sino sus rasgos distintivos, que, a pesar de ellos, aparecen, los que constituyen un objeto principal de nuestro interés en estos momentos.

II

El sentido de un otear en la distancia, de un fijar los ojos en la línea del horizonte, es algo que la sensibilidad canadiense ha heredado de los *voyageurs*. Interviene, en gran medida, en nuestra pintura; en Thomson, cuya vista se centra frecuentemente en el último plano, donde un río o una garganta, en medio de la llanura, serpentea de un modo que la vista no puede seguir; en Emily Carr, cuya vista está siempre, según el título de un libro de poemas de un compatriota [3], «más profunda en el bosque». Incluso en las marítimas, donde el sentimiento de la distancia lineal es menos urgente, Roberts contempla los pantanos de Tantramar de la misma manera, pues es claro que, para él, el estribillo «millas y millas» tiene un poder mágico. Sería interesante saber cuántos novelistas canadienses asocian la nobleza de carácter con una mirada que se pierde en la lejanía o basan sus discursos sobre una perspectiva de gran alcance [4]. Esto puede ser sólo un cliché, salvo que con frecuencia aparece en obras de fina observación y escritas con precisión. Tenemos, como un ejemplo tomado al azar, la última frase de *Who Has Seen the Wind*, de W. O. Mitchell: «El viento da vueltas en silencioso frenesí, girando y formando un embudo de humo, rompiendo las capas superficiales del suelo y revolviendo los huesos con la maleza para arrastrarlos en su marcha espiral sobre la pradera cada vez más lejos hacia el horizonte».

[3] *Deeper into the Forest*, por Roy Daniells (1948), quien, como Emily Carr, procede de la Columbia británica.

[4] Podemos comparar también las últimas frases de los dos volúmenes de la biografía de John A. Macdonald, del profesor Donald Creighton (1952, 1955).

Un vasto país, escasamente habitado, naturalmente depende de sus medios de transporte, ya sea la canoa, el tren o los «circuitos» motorizados o a caballo, del juez, el predicador metodista o el vendedor ambulante yanqui. La sensación de un movimiento nómada a través de grandes distancias persiste incluso en la era del avión, en un país en el que los escritos difícilmente pueden encontrarse si no es que una organización social suministra dietas de viaje. La poesía de Pratt está llena de una fascinación por los medios de comunicación; no sólo los físicos —como los grandes barcos y las locomotoras, aunque es uno de los mejores poetas que han tocado esos temas—, sino con las comunicaciones concebidas como mensaje, con el radar y los medios de detección de submarinos, con la telegrafía sin hilos, y, en sus poemas bélicos, con el poder de la retórica sobre los hombres que luchan. Lo que quizá es la más abarcadora estructura de ideas hasta hoy construida por un pensador canadiense, la estructura incorporada en *Bias of Communication,* de Innis, versa sobre el mismo tema; y un discípulo de este autor, Marshall McLuhan, continúa haciendo hincapié en la unidad de comunicación como un complejo que contiene, a un tiempo, factores verbales y no verbales, y nos pone en guardia contra las divisiones irreales dentro de dicha unidad. Quizá no es una fantasía encontrar el origen de esta necesidad de continuidad en la actitud canadiense respecto al tiempo y al espacio, en su preocupación por su propia historia (el lema de la provincia de Quebec es *je me souviens)* y en su incesante hacer el inventario y recuento de su propio pasado cultural. El sentido que Burke tiene sobre la sociedad como un continuo —de acuerdo con la visión pragmática y conservadora de los canadienses— es muy fuerte y empieza muy pronto. Mientras escribo, el centenario de la Confederación, en 1967, aparece en el horizonte ante el país, con la urgencia moral de un «Día de la Expiación»; uso una metáfora judía porque hay algo hebráico en la tendencia canadiense a leer como oráculos de un futuro sus conquistas de una tierra prometida, sus macabeas victorias de 1812 y sus luchas por la fortaleza central sobre la colina de Quebec. Es, sin duda, accidental que el tema de una de las más apasionadas e in-

tensas novelas canadienses, *The Second Scholl,* de A. M. Klein, sea sionista.

La civilización canadiense, como la de cualquier otro país, ha progresado geométricamente de un extremo a otro de la nación, trazando las largas líneas paralelas de los ferrocarriles y repartiendo las tierras de labranza entre un tablero de ajedrez cuyos rectángulos tienen una milla cuadrada y las carreteras explotadas en régimen de concesión. Hay poca adaptación a la naturaleza; lo mismo en la arquitectura que en la organización, las ciudades y pueblos canadienses expresan más bien una abstracción arrogante: la conquista de la naturaleza por una inteligencia que no la ama. La palabra «conquista» sugiere, con toda lógica, algo militar; uno piensa en el general Braddock, que prefirió que su ejército fuera aniquilado antes que combatir a los nativos plegándose a las asimetrías del terreno. Hay algunos rasgos de este fenómeno, generalmente norteamericano, que tienen un aspecto peculiar en Canadá. Con frecuencia se ha subrayado que la expansión canadiense hacia el Oeste se desarrolló de un modo más autoritario que la expansión de los Estados Unidos con sus fuera de la ley y sus *sheriffs,* vigilantes, etc. Estados Unidos avanzaron hacia el salvaje Oeste desde las regiones más retiradas de él; Canadá avanzó desde una Nueva Francia, sometida por la ocupación militar inglesa, hacia un Noroeste que era vigilado por la Policía Montada. Hablando en términos estrictos, Canadá no tuvo una guerra contra los indios; en nuestra imaginación histórica existe bastante menos de ese sentimiento de ser «otro piel roja que mordió el polvo», y sólo Riel sigue obsesionado con el último período de la expansión; a pesar de lo cual es una figura formidable, más bien semejante a lo que en la conciencia estadounidense hubiera sido una combinación entre John Brown y Vanzetti. Por otra parte, durante los dos últimos siglos, la conquista ha sido principalmente de las inconscientes fuerzas de la naturaleza, personificadas por el dragón de las rocas del Lago Superior, en *Towards the Last Spike,* de Pratt:

> *En la Orilla Norte yace un reptil despierto,*
> *Híbrido que los mitos concebir debieron,*
> *Pero no liberaron.*

Sin embargo, la conquista de la naturaleza tiene sus peligros para la imaginación en un país de tan fríos inviernos y donde las condiciones de vida fueron con frecuencia tan recias y poco confortables. Donde hasta los mosquitos han sido descritos como «recuerdos de la caída». Me impresionó mucho la poesía canadiense por el tono de profundo terror frente a la naturaleza, tema al que habremos de volver. No es un terror a los peligros, incomodidades o incluso a los misterios de la naturaleza, sino un terror del alma frente a algo que se manifiesta en esas cosas. La mente humana no tiene más que valores humanos y morales a los que atenerse; se ha de preservar su integridad o incluso su cordura, aunque la vasta inconsciencia de la naturaleza con la que se enfrenta parece una incontrovertible negación de esos valores. Un agudo predicado itinerante metodista habla de la «exclusión de toda la creación moral» en la soledad de los bosques.

Si reunimos unas pocas de estas impresiones, podemos obtener una cierta aproximación en la tarea de caracterizar el camino por el que la imaginación canadiense se desarrolló en esta literatura. Pequeñas y aisladas comunidades, rodeadas de una «frontera» física o psicológica, separadas una de otra y de sus fuentes culturales inglesas o estadounidenses; comunidades que ofrecen todo lo que tienen sus miembros en forma de valores distintivamente humanos y que se ven compelidas a sentir un gran respeto por la ley y el orden que los mantiene juntos, aunque se enfrenten con un marco físico inmenso, irreflexivo, amenazador y formidable; tales comunidades se ven obligadas a desarrollar lo que provisionalmente llamaremos mentalidad de guarnición. En los primeros mapas del país, los únicos centros habitados son fuertes y ello sigue siendo verdad de los mapas culturales durante mucho tiempo después. Frances Brooke, en su dieciochesca *Emily Montague*, escribió sobre lo que literalmente hablando era una guarnición; los novelistas de nuestros días, que estudian el impacto de Montreal sobre Westmount, escriben sobre una guarnición psicológica.

Una guarnición es una sociedad estrechamente trabada y asediada; sus valores morales y sociales son incues-

tionables. En una empresa peligrosa no se discuten las causas o motivos; se es luchador o desertor. De nuevo hemos de volver a Pratt, con su infalible instinto para lo que es nuclear en la imaginación canadiense. Las sociedades de los poemas de Pratt son siempre grupos en tensión y herméticos comprometidos en una guerra, una operación de rescate, un martirio o una crisis, y los valores morales que aparecen son simplemente los del grupo. En tal sociedad, el terror no es frente al enemigo común, aun cuando sea o parezca victorioso, como en el relato del exterminio de los misioneros jesuitas o de la cuadrilla de Franklin (un gran tema canadiense que Pratt trató pero nunca agotó). El verdadero terror viene cuando el individuo siente que se hace individuo, que se aleja del grupo, que pierde la sensación de ese poder directivo que le da el grupo, consciente de un conflicto interior, bastante más sutil que la lucha de la moral contra el mal. Es mucho más fácil multiplicar las guarniciones y, cuando ello ocurre, se produce algo de tipo anti-cultural en la vida canadiense, una dominante mentalidad gregaria en la que no puede desarrollarse nada original. La intensidad de la tendencia a las divisiones sectarias en las ciudades canadienses, tanto de tipo religioso como político, es un ejemplo. Por supuesto, tales grupos representan «dos soledades»[5] cada uno de ellos frente al otro; la muerte de la comunicación y el diálogo. El separatismo, sea inglés o francés, es culturalmente el más estéril de todos los credos. Pero en la actualidad, estoy tratando de un aspecto más fecundo de la mentalidad de guarnición; un aspecto que ha producido efectos positivos en nuestra vida intelectual.

Los primeros escritores canadienses estaban seguros de sus valores morales; la verdad era blanca y el error era negro; sólo esto contaba e incluso existía. Esta certeza produjo invariablemente una retórica infra-literaria. O, como hubiera dicho Yeats, convertimos en retórica las querellas con los demás y en poesía las querellas con nosotros mismos. Utilizar las palabras para algo que no sea una estricta descripción o un estricto mandato es una forma de juego, una manifestación del *homo ludens*.

[5] El título (una frase de Rilke) de la novela de Hugh MacLennan sobre las comunidades inglesa y francesa de Montreal.

Pero hay dos formas de juego, el enfrentamiento y lo constructivo. El editorialista que ataca el Pacto de Familia, el predicador demoledor de imaginarios ateos sobre la base del argumento de que existe un orden en la naturaleza, están empleando agresivamente las palabras, en tesis que implican antítesis. Las ideas son armas; se busca el *coup de grâce* verbal, la refutación irrefutable. Tal uso de las palabras es bastante propio de la primitiva comunidad canadiense. Toda evidencia, incluida la de este libro, indica una sociedad altamente articulada y argumentativa en el Canadá del siglo XIX. Notemos que, en Canadá, la erudición ha sido muy frecuentemente escrita con más convicción y autoridad y ha producido un reconocimiento más amplio que la misma literatura. Hay razones históricas para ello, aparte del hecho, que resultará más claro a medida que avancemos, de que las obras de erudición se ligan más fácilmente a su tradición central.

Leacock tiene un relato al que con frecuencia aludo, porque el concreto aspecto de la cultura canadiense que refleja nunca fue mejor captado. Nos cuenta la rivalidad entre dos predicadores, en una ciudad de Ontario. Uno era anglicano y el otro presbiteriano. El segundo enseñaba ética en la Universidad local durante la semana —sin salario— y predicaba los domingos. Daba a sus alumnos, dice Leacock, tres partes de Hegel y dos de S. Pablo y los domingos invertía la dosis, dando a sus feligreses tres partes de S. Pablo y dos de Hegel. La religión ha sido una importante —quizá la más importante— fuerza cultural en Canadá; al menos en la última o las dos últimas generaciones. Las Iglesias no sólo influyeron en el clima cultural, sino que tomaron activa parte en la producción de la poesía y la ficción, como nos recuerda la popularidad de Ralph Connor. Pero los factores religiosos efectivos en Canadá fueron doctrinales y evangélicos, aquellos que subrayan los argumentos de la religión a expensas de sus imágenes.

Tal confianza en el intelecto arguyente estaba estimulada por los filósofos, que, en el siglo XIX, eran invariablemente idealistas con una muy fuerte inclinación religiosa. Un escritor cita al filósofo canadiense George, que dice que la civilización consiste «en la conciencia

y el intelecto» de un pueblo cultivado, y a Watson, que afirma que «somos capaces de conocer la Realidad como realmente es... La realidad, cuando es así conocida, es absolutamente racional». Un punto incluso mayor puede haber sido alcanzado por ese triunfalista teólogo [6] del siglo XIX, cuyo libro no he leído, pero cuyo título admiro mucho: *The Riddle of the Universe Solved.* Naturalmente, la sofisticada inteligencia de este tipo era el medio normal de contacto con la literatura. Se nos dice que James Cappon juzgaba la poesía según que tuviera o no un «concepto racionalizado», lo cual habría sido una base crítica muy común. Sara Jeannette Duncan nos muestra un clérigo que recibe prestada una copia del *Sordello,* de Browning, no fácil de leer, y que la devuelve con originales sugerencias para su interpretación. Tal interés por las ideas no es ya sólo culto, sino exhuberante.

Pero usar el lenguaje como se usaría un hacha, formulando argumentos de hirientes aristas que ayudarán a clarificar la propia visión del panorama, sigue siendo un logro retórico y no poético. Para citar de nuevo a Yeats, uno puede refutar a Hegel (quizá incluso a S. Pablo), pero no el *Song of Sixpence.* Crear una estructura verbal desinteresada, en poesía o en ficción, es algo muy diferente. Y es claro que un retórico capaz e inteligente encuentra especialmente difícil entender lo distinto que es. Un retórico, al practicar la poesía, es capaz de expresarse con argumentos fantasmagóricos, generalizaciones que escapan al sentimiento de una posible refutación sólo por ser lo suficientemente amplios para contenerla o lo suficientemente vaporosos para eludirla. La mística del «canadianismo» estaba acompañada de una tendencia intelectual de este tipo. Visiones del mundo que eludían la dialéctica, de un matiz teosófico o trascendentalista, llegaron a ser populares entre los poetas canadienses de aquella época, Roberts y Carman particularmente, y más tarde entre los pintores, como dejaron en claro las reminiscencias del Grupo de los Siete. Un libro canadiense de gran influjo en este ámbito es *Cosmic Conciousness,* de Bucke, aunque no es mencio-

[6] Es el subtítulo de un libro significativamente llamado *Hegel not Haeckel. The Riddle of the Universe,* de Ernst Haeckel, trad. McCabe, 1900, un libro muy refutado en círculos clericales.

nado por ninguno de nuestros autores, si bien recuerdo. Cuando poetas menores de mentalidad buscaron lo que Samuel Johnson llama, aunque en un muy diferente contexto, «la grandeza de la generalidad», el resultado es lo que ha sido muy bien descrito como «la estéril verborrea sobre el infinito».

La literatura de protesta ilustra otra tradición retórica. En el siglo XIX, el presupuesto común de que la naturaleza ha revelado la verdad del progreso y de que que era deber de la razón acomodar esa verdad a la humanidad pudo ser un punto de vista conservador o radical. Pero, en cualquier caso, era una doctrina revolucionaria que introducía el concepto de cambio como clave del proceso social. En los darwinistas socialistas proletarios, que representaban una fusión del secularismo, la ciencia y el descontento social, había una fuerte tendencia a considerar la literatura como producto y símbolo de la clase gobernante, con alguna justificación, como hemos intentado indicar. De allí que los radicales tendieran a esperar que «la literatura del futuro fuera el poderoso abogado de la democracia y la Reforma Liberal» o a presuponer que el pensamiento serio y la acción superarían por completo al escritor creativo, construyendo un socialismo científico y dejándole a él en sus utópicos sueños.

El radicalismo del período que va hasta la Revolución Rusa fue, desde un punto de vista anterior, ampliamente indiferenciado. Una revista obrerista podía considerar a Ignatius Donnelly, con sus puntos de vista antisemíticos y locos, como un pensador avanzado igual a William Morris y Edward Bellamy. De modo semejante aun hoy, en las elecciones del Canadá Occidental, un voto de protesta puede ir al Social Credit o al N. D. P., sin considerar las diferencias de la filosofía política de estos dos partidos. La depresión introdujo una dialéctica en el pensamiento social canadiense, que afectó profundamente a su literatura. En la sorprendente frase de un escritor, «la Depresión fue como un intenso campo magnético que desvió la ruta de todos los poetas que la vivieron». En este período se dieron, por supuesto, los inevitables manifiestos marxistas, que aseguraban al escritor que sólo la significación social, como en el marxismo

se entiende, daría vitalidad a su obra. La «New Frontier», una publicaón de la extrema izquierda de este período, muestra, de parte de sus colaboradores, un incómodo sentido de que este literario elixir de la juventud tendría que ser mezclado con otras varias pócimas, no todas favorables al proceso creativo: asistir a interminables mítines, organizar, agitar, hacer marchas de protesta, manifestarse o unirse a los Realistas españoles. Es fácil para el crítico señalar la falacia de juzgar los méritos de la literatura por su contenido; pero estos argumentos sobre el papel de la «propaganda» eran auténticos y serios conflictos morales. Además de ayudar a dar forma al argumento de novelas tales como *The Master of The Mill*, de Grove, y *They Shall Inherit the Earth*, de Callaghan, estos argumentos suscitaron el tema fundamental del papel de la mente creativa en la sociedad y, haciendo esto, ayudaron a dar una madurez y profundidad a los escritos canadienses, que es parte integrante de su herencia.

Dados estos orígenes, no es sorprendente que la creencia de que una obra literaria es inspirada por razón de su significado social continuara siendo una fuerza activa mucho después de haber dejado de estar ligada a un programa específicamente marxista o de otra política. Es todavía fuerte en el grupo *Preview* de los años cuarenta y en sus inmediatos sucesores, aunque los mejores de ellos se han desarrollado en direcciones distintas. En la poesía de Raymond Souster el tema del realismo social alcanza su expresión más atractiva y menos teórica. El movimiento existencialista, con su énfasis en la autodeterminación de las actitudes sociales, parece haber tenido muy poca influencia directa en Canadá; la ausencia de lo existencial en Pratt sugiere que esta falta de influencia puede ser significativa.

Durante la última década, poco más o menos, un tipo de freudianismo social ha ido tomando forma, principalmente en los Estados Unidos, como réplica democrática al marxismo. Aquí se ve la sociedad como controlada por ciertas ansiedades, reales o imaginarias, que están destinadas a reprimir o sublimar los impulsos humanos hacia una mayor libertad. Estos impulsos incluyen el creativo y el sexual, que están íntimamente ligados. El ene-

migo del poeta no es el capitalista, sino el «cuadriculado», o representante de la moralidad represiva. La ventaja de esta actitud es que conserva la postura de rebeldía del poeta frente a la sociedad sin imponerle ninguna obligación social específica. Este movimiento ha tenido en Canadá un desarrollo más bien limitado, sorprendente, en cierto modo, si se tiene en cuenta el blanco tan fácil que es este país para lo «cuadriculado»; ha afectado a Layton y a muchos jóvenes poetas de Montreal, pero no en un grado notable, a la literatura de ficción, aunque puede haber algo de ello en Richler. Este movimiento ignora las viejas alineaciones políticas: los comunistas son normalmente considerados puritanos y represivos, lo mismo que los burgueses; y un reciente poema de Layton contrasta la hipocresía social en Canadá con la España contemporánea. De este modo representa hasta cierto punto una vuelta al radicalismo indiferenciado del siglo anterior, aunque ya no en un contexto político.

A medida que el centro de la vida canadiense se mueve de la fortaleza a la metrópoli, la mentalidad de guarnición cambia consecuentemente. Empieza como una expresión de los valores morales generalmente aceptados en el grupo como un todo, y luego, a medida que la sociedad se complica y alcanza más control sobre su entorno, llega a convertirse en una guarnición revolucionaria dentro de una ciudad metropolitana. Pero aunque se pasa de una defensa de los esquemas convencionales que la sociedad acepta a un ataque de los mismos, la literatura que produce, en cada uno de los niveles, tiende a ser retórica, una ilustración o alegoría de ciertas actitudes sociales. Estas actitudes ayudan a unificar la mente del escritor mediante la externalización de su enemigo, siendo este último los elementos anti-creativos de la vida tal como él la ve. La aproximación a estos elementos de un modo menos retórico introduciría el tema del auto-conflicto, más peligroso, pero, en último término, más remunerador. El conflicto implicado es entre el impulso poético para construir y el retórico para afirmar; y la victoria del primero es el signo de la maduración del escritor.

III

Por supuesto, nada hay en todo lo anterior que diferencie la evolución canadiense de las otras evoluciones culturales con las que se relaciona. La dependencia del siglo XIX canadiense respecto de lo conceptual no fue de tipo distinto a la de los lectores victorianos, descritos por Douglas Bush, que pensaban estar leyendo poesía cuando sólo buscaban Grandes Pensamientos. Pero si la tendencia no fue de tipo distinto, sí fue más intensa en grado. Tenemos que recurrir aquí a otro hecho embrionario, con el que ya hemos tropezado: el de que la mente literaria canadiense, habiendo empezado tan tarde en la historia de la cultura occidental, no se asentó sobre unas bases mitológicas, sino históricas. El énfasis conceptual de la literatura canadiense, del cual hemos estado hablando, es una consecuencia y una parte esencial de su orientación histórica.

Por supuesto, Canadá, o el lugar donde está Canadá, puede ofrecer diversos marcos y apoyaturas a un escritor que busque color local. Los escritos de tipo turístico (ejemplo, *Maria Chapdelaine),* así como el curso de la historia canadiense, tienen su importancia para el romance, tema que luego trataremos. Pero sería una evidente falacia decir que el marco dé algo más que novedad. Cuando los escritores canadienses se veían impulsados a utilizar temas definidamente canadienses, la falacia es menos evidente, pero está presente aún. Las formas literarias son autónomas; existen dentro de la literatura misma y no pueden ser derivadas de ninguna experiencia fuera de la literaria. Lo que el escritor canadiense encuentra en su experiencia y entorno puede que sea nuevo, pero lo será sólo como contenido; la forma de su expresión puede surgir sólo a partir de lo que ha leído, no de lo que ha experimentado. Los grandes experimentos técnicos de Joyce y Proust, en ficción, y de Eliot y Hopkins, en poesía, han sido en parte resultado de una profunda erudición literaria, de haber visto las

posibilidades formales intrínsecas en la literatura que estudiaron. Un escritor que se siente removido de su tradición literaria tiende más bien a apropiarse de formas ya existentes. Notemos con cuánta frecuencia los críticos de la ficción canadiense tienen ocasión de señalar que una novela contiene muchos sentimientos sinceros y precisas observaciones, pero que ello ha sido desvirtuado por un argumento poco convincente, normalmente demasiado forzado o dependiente de la coincidencia. Lo que ha ocurrido es que el autor sintió que podía escribir una novela a partir de sus conocimientos y observaciones; pero, en concreto, no tenía ninguna historia que contar. Su material no le vino en forma de narración, sino como un conjunto indiferenciado de experiencias, reflexiones y sentimientos. Tuvo que inventar un argumento para dar a este material una forma causal (porque escribir, como dice Kafka, es un arte de la causalidad), verter el nuevo vino del contenido en los viejos odres de la forma. Incluso Grove trabaja de esta manera, si bien, por puro empecinamiento, logra que su acción avance con brío aunque con pesadez.

La literatura es mitología consciente: a medida que la sociedad se desarrolla, sus narraciones míticas se convierten en principios estructurales de la narración; sus conceptos míticos, dioses del sol y cosas por el estilo, se convierten en hábitos de un pensamiento metafórico. En una tradición literaria plenamente madura, el escritor entra dentro de una estructura de narraciones e imágenes tradicionales. Con frecuencia tiene la sensación, y así lo afirma, de que de ningún modo está dando forma a su material de una manera activa, sino que es más bien un lugar donde una estructura verbal está adoptando su forma propia. En el caso de un novelista, empieza con un impulso narrativo; si se trata de un poeta, con uno que va hacia la cristalización de metáforas. Por lo menos hasta comienzos del siglo XIX, el canadiense que quería escribir comenzaba con una sensación de distanciamiento respecto de su tradición literaria, que, para él, se encontraba principalmente en sus libros de texto. Como ya se ha dicho, había sido probablemente educado de un modo que subrayaba enérgicamente el uso conceptual y argumentativo de la lengua. Se nos ha mostrado cómo los in-

dios contaban con una mitología que incluía todos los elementos de la nuestra; pero, por supuesto, era imposible para los canadienses establecer ninguna real continuidad con ella; a los indios, como al resto del país, se les veía con convenciones literarias del siglo XIX. También ciertos elementos de la cultura canadiense, como la revolucionaria visión protestante de la historia, pueden haber minimizado la importancia de la tradición oral en baladas y canciones populares, que parecen haber sobrevivido mejor en comunidades católicas. En Canadá, lo mítico era simplemente lo «prehistórico» (esta palabra, se nos dice, es de acuñación canadiense), y el escritor tenía que vincularse a su tradición literaria, deliberada y voluntariamente. Y aunque esto puede no ser ya verdad o necesario, actitudes supervivientes de un anterior período de alejamiento tienen aún su influjo.

La separación entre sujeto y objeto es el hecho primario de la conciencia, para cualquiera que esté situado y educado de este modo. Para él, escribir no empieza con un movimiento rítmico, o un impulso contagiado o estimulado por un grupo de contemporáneos; empieza con un reportaje, una mente singular que reacciona ante lo que se pone por delante. Tal escritor, naturalmente, no piensa de un modo metafórico, sino descriptivo; le parece obvio que escribir es una forma de auto-expresión dependiente de la recopilación de una cierta cantidad de experiencias, dando por supuesta una cierta sensibilidad congénita hacia esas experiencias. Notemos cuántos novelistas canadienses escribieron sólo una novela o sólo una buena novela; cuántos escritores canadienses escribieron sólo un buen libro de poemas, generalmente el primero. Incluso el sueño de «la gran novela canadiense», el sentimiento de que algún día alguien escribiría una obra clásica canadiense de ficción, presupone que quienquiera que lo haga, lo hará una sola vez. Es una característica de escritores dominados por la concepción de escribir experiencias u observaciones: nadie tiene experiencias suficientes para escribir sobre ellas de un modo continuado a menos que su labor de escritor se reduzca a un comentario incidental sobre una carrera no literaria.

Los escritores canadienses que han superado estas dificultades y han encontrado un camino de vuelta a las fuentes reales de la inspiración son exploradores heroicos. Hay una gran cantidad de ellos, los suficientes para decir que la imaginación canadiense ha superado el estadio de exploración y se ha embarcado en el de la afirmación. Pero, por supuesto, éste se encuentra lleno de los fallos y también de los éxitos de la exploración, los viajes imaginarios a Golconda, que acaban frustrados por los hielos, y también de ellos podemos aprender algo. ¿Por qué escriben los canadienses tantos romances históricos de la variedad que ha sido llamada «barahunda y cuchillada»? Podemos comprenderlo en un período anterior; la tendencia del romance al melodrama lo convierte en parte de una convención central de aquel tiempo. Pero los romances todavía tenían vigencia en los primeros años del siglo XX e incluso más aún en nuestros propios días. A medida que se desarrollan, se vuelven un poco más *sexy* y violentos, pero la fórmula sigue siendo, más o menos, la misma: tanto de hacer el amor, tanto de «investigación» sobre antigüedades y trajes copiados de postales de archivo, vuelta a hacer el amor y vuelta a las postales de archivo. Existe, evidentemente, un constante mercado para esta mercancía; pero el número de autores entregados a ella sugiere otra respuesta. Hay también un hecho relacionado: el desusadamente alto número de escritores canadienses de ficción que se venden bien, desde Agnes Fleming, pasando por Gilbert Parker, hasta Mazo de la Roche.

En la literatura canadiense del siglo XIX no toda la ficción es romance; pero casi toda es de tipo formulístico. En las obras de este tipo que he leído recuerdo haber encontrado mucho trabajo honrado y competente. Algunas de ellas colaboraron grandemente en la formación de mi imaginación infantil y bien pudiera haberme ido peor. Lo que, por supuesto, no existe es la recreación de una visión de la existencia ni tampoco algo capaz de hacer que la mente tome distancias respecto de sus actitudes acostumbradas. A comienzos del siglo XX empezamos a tener noticia de una distinción más coherente entre el autor de romances, que se mantiene dentro de valores establecidos y ordinariamente elige un tema ale-

jado en el tiempo, y el autor realista, que maneja temas de la vida contemporánea y, por ello —me parece que es por ello—, resulta de intención más seria y más preocupado de crear un foco de perturbación en el mundo de las afirmaciones tópicas. Una de las dos tendencias culmina en Mazo de la Roche; la otra, en Morley Callagham. Ambos son escritores profesionales y narradores natos, aunque de tipo muy diferente. En nuestra propia época, las dos tendencias se han separado aún más. Una de ellas es principalmente el romance, que trata temas del pasado canadiense; el otro es el realismo contemporáneo, que trata temas comunes a Canadá y al resto del mundo, como los almacenes de muebles viejos y nuevos. Podemos apreciar algo semejante en la poesía; un contraste entre la tradición romántica, estrechamente asociada a los temas patrióticos e idealistas, y otra más cerebral, con inclinaciones más cosmopolitas. Este contraste aparece prominentemente en la primera edición de la antología de A. J. M. Smith, *A Book of Canadian Poetry* (1943).

Este contraste entre lo romántico y lo realista, en el que lo primero tiene una dignidad moral de la que carece lo segundo, refleja la aproximación social y conceptual a la literatura, ya mencionada. Estamos mirando el mismo tema desde otro ángulo. La literatura, decimos, es mitología consciente; crea un mundo autónomo que nos da una perspectiva imaginaria sobre el real. Pero hay otro tipo de mitología, producida por la misma sociedad, cuyo objeto es persuadirnos para que aceptemos los valores existentes. La literatura «popular», esa especie que es leída en busca de relajación y quietud de la mente, expresa esta mitología social. Todos nosotros captamos una diferencia global entre la literatura seria y la de intención sedante, aunque no conozco, probablemente existe, regla crítica capaz de distinguirlas.

La misma obra puede pertenecer al mismo tiempo a ambas mitologías y, de hecho, la separación entre ellas es en gran medida consecuencia de una perspectiva de nuestra edad revolucionaria.

En muchas novelas populares, especialmente del siglo XIX, sentimos lo fuerte que es el deseo que tiene el autor de sacar adelante su obra dentro de un marco de valores sociales establecidos. En las fórmulas para rela-

tar con éxito, frecuentemente en este tipo de ficción, dicho éxito es normalmente de tipo emocional, esto es, el individuo se completa dentro de la comunidad. No hay nada de hipocresía o cinismo en ello; el autor normalmente cree muy hondamente en sus valores. La seriedad moral y el planteamiento de problemas serios son, indudablemente, excluidos de la literatura popular, del mismo modo que la literatura seria está excusada de la obligación de ser entretenida. La diferencia está en la posición de la mente del lector al final, en el hecho de que resulta animado a permanecer dentro de sus habituales actitudes sociales o se vea aguijoneado a dar un paso y subir en solitario hacia el mundo de la imaginación. En sí misma, esta distinción es muy conocida y aquí me estoy limitando a sugerir que lo que he llamado mentalidad de guarnición es muy favorable al desarrollo de una literatura popular entretenida, dando a la palabra el sentido que hemos dicho. El papel del romance y el melodrama en la consolidación de una mitología social tampoco es difícil de ver. En el romance, los personaje tienden a ser proyecciones psicológicas, héroes, heroínas, villanos, figuras paternales y caricaturas con rasgos cómicamente acentuados. El romance popular opera sobre principios freudianos, liberando las fantasías sexuales y de voluntad de poder sin turbar las ansiedades del superego. El lenguaje del melodrama, violento y moralmente convencional al mismo tiempo, es el apropiado para ello. Puede que una subliminar sensación de alivio erótico, existente en el romance, haya sido la inspiradora de algunas desconfianzas frente a las novelas, que se desarrolló en los refugios santurrones del siglo XIX. Pero incluso los que preferían relatos de la vida real no buscan el «realismo». Este, como sabemos, fue denunciado desde todas partes en el siglo XIX como sórdido, obsceno, morboso y extranjero. La mentalidad de guarnición es la de sus mandos militares; sólo puede tolerarse el idealismo conservador de su clase dirigente, lo cual, en Canadá, significa la moral y propietaria clase media.

El efecto total de la ficción popular canadiense, por incidentales que puedan ser sus méritos, es el de un literario inconsciente colectivo murmurante y repetido por el eco, ondulado mundo acuático de Narciso, que refleja

los esquemas imaginativos que hay encima. *Tempest Tost*, de Roberston Davies, es un sardónico estudio del triunfo de una mitología social sobre la imaginativa, que viene simbolizada por la obra de Shakespeare. El proceso de maduración y el de individualización, en semejante conjunto de escritos, son prácticamente uno mismo. A veces, un escritor se individualiza por accidente. Así, Susanna Moodie, irlandesa, nacida en Canadá, republicana y de clase modesta, es, por sí sola, todo un ejército inglés de ocupación, una guarnición constituida por una sola mujer, en la espesura de Peterborough, rodeada de una gentuza cómica a medias y a medias siniestra, que ella considera indiferenciadamente como yanqui. Con frecuencia encontramos también, como en Leacock, un espíritu de crítica, incluso de sátira, que es la mitad complementaria de esa fuerte adhesión a las costumbres que provocan dicha sátira. Esto es, gran parte de lo que ocurre en Mariposa puede que sea una exhibición del ridículo, pero las normas o criterios contra lo que lo exhibe son suministrados también por Mariposa. En Sara Jeannette Duncan, aparece también algo semejante, cuando contempla el desfile de la guarnición hacia la iglesia de un pequeño pueblo de Ontario: «La magnética excitación reprimida en las reuniones de rostros familiares, camaradas sujetos por los mismos convencionalismos al mismo tipo de comportamiento, es preciosa en comunidades donde el interés humano es aún escaso y disperso.» He aquí una voz del genuino distanciamiento, simpatizante y no defensiva ni frente al grupo ni frente a sí misma, preocupada primariamente de entender y hacer que el lector vea. El grupo social se va haciendo exterior al escritor, pero no de modo que éste quede aislado de aquél.

Este filo de la navaja que es el distanciamiento, resulta, naturalmente, raro en la literatura canadiense, incluso en este autor; pero conforme avanza el siglo xx y la sociedad canadiense toma un más firme asidero en su entorno, se va haciendo más fácil adoptar el papel propio de un individuo que, en criterios y actitudes, se separa de la comunidad. Cuando ello ocurre, se hace totalmente posible una literatura irónica o realística. Por supuesto, este nuevo tipo de distanciamiento sólo significa con frecuencia que la hendidura entre sujeto y ob-

jeto se ha identificado con la hendidura entre individuo y sociedad. Esto es particularmente probable que ocurra cuando el punto de vista del hombre que se separa es también el del autor, como en los relatos del genio incomprendido, que fascinan a muchos autores de segunda categoría. Esta convención fue frecuente en el teatro de los años veinte, y más aún en la ficción. Pero algunas de las más importantes novelas canadienses fueron aquellas en las que dicho conflicto fue expuesto de un modo objetivo. *The Mountain and the Valley,* de Buckler, es un ejemplo de la región marítima, y *As for Me and My House,* de Sinclair Ross, uno de la región de las praderas.

El ensayista B. K. Sandwell subraya: «La sigo (a la sociedad) a una respetuosa distancia... suficiente para dejar en claro que no pertenezco a ella.» Resulta claro que esto no es necesariamente un progreso en la expresión de los valores sociales convencionales en la novela popular. El sentimiento de distanciamiento respecto de la sociedad significa sólo que ésta se ha hecho más compleja y se han desarrollado tensiones en su interior. Ya hemos indicado este proceso. La cuestión que surge es de qué se siente parte el autor una vez que la sociedad, junto con la naturaleza física, se hace externa a él. Para los escritores retóricos o asertivos, se trata generalmente de una sociedad pequeña, el grupo que está de acuerdo con ellos. Pero el escritor imaginativo, aunque con frecuencia comienza como miembro de una escuela o grupo, normalmente sale de él conforme evoluciona.

Si sondeamos en la línea general de nuestro pensamiento, veremos que el escritor imaginativo encuentra su identidad dentro del mismo mundo de la literatura. Se ve arrastrado desde lo que Douglas LePan llama un país sin mitología a un país de la mitología, que acaba donde comienzan los indios. El dramaturgo John Coulter dice de su drama o libreto *Deirdre of the Sorrows:* «El arte de un canadiense sigue siendo... el del país de sus antepasados, y la herencia del viejo mundo, la del mito y la leyenda, sigue siendo herencia suya... aunque sea canadiense el pupitre sobre el que escribe.» Pero el progreso quizá no consista simplemente en abandonar lo canadiense por lo internacional, la provincia por la capital. Puede que cuando el escritor canadiense se adhiera

al mundo de la literatura, descubra —o redescubra— algo de su entorno canadiense, que es más vital y articulado que un pupitre.

IV

En el corazón de toda mitología social reside lo que puede ser llamado —pues así lo es normalmente— un mito pastoril, la visión de un ideal social. El mito pastoril, en su forma más común, viene asociado a la infancia o a alguna anterior condición social —la vida pionera, el pueblo pequeño, el descendiente de franceses enraizado a su tierra— que puede ser identificado con la infancia. En Canadá es particularmente fuerte la nostalgia de un mundo de paz y protección, con una espontánea sensibilidad a la naturaleza circundante, con un ocio y sosiego que no podemos encontrar hoy. Es predominante en nuestra literatura popular, desde *Anne of Green Gables* hasta Mariposa de Leacock, y desde *Maria Chapdelaine* hasta *Jake and the Kid.* Está presente en toda la ficción que maneja los pequeños pueblos como conjuntos de personajes en busca de autor. Su influencia es poderosa en los autores más serios: pensamos en Gabrielle Roy, cuya obra, *La poule d'eau,* sigue a su *Bonheur d'occassion.* Es el tema de todos los ensayistas que escriben sobre la pesca y otras formas simples de vida, especialmente como vida propia de un tiempo pasado. Citemos a Mac Mechan: «Días dorados para recordar como enriquecimiento de los tiempos menos felices que se avecinan.» Aparece incluso en los documentos oficiales. El Informe Massey comienza, como la cosa más natural, con una idílica imagen del Canadá de hace cincuenta años, como punto de partida de sus investigaciones. Un escritor habla de los Realistas del siglo XVIII como contemplando «un pasado que nunca existió, para comodidad e inspiración», lo cual sugiere que el mito pastoril rondó durante algún tiempo.

Los indios no han figurado en el mito tan ampliamente como podría esperarse, aunque en algunas tempra-

nas obras de ficción y de teatro el buen salvaje tiene un papel, como ocurre en parte incluso con el héroe gótico Wascounte. Sin embargo, la popularidad de Pauline Johnson y Grey Owl, muestra que en él es central la relación con la naturaleza representada por el indio. Otra forma de mito pastoril es la evocación de una anterior época de la historia, que se transforma en romántica por estar vinculada a una expresión menos inhibida de la pasión, la virtud o el valor. Evidentemente, esto vincula el mito pastoril con la visión de una grandeza ya desvanecida, la cual aparece en novelas en torno al *ancien régime.* En *The Golden Dog* y en *The Seats of the Mighty,* la pequeña fortaleza abandonada del Quebec del siglo XVIII, asentada en medio de lo que Madame de Pompadour llamaba «unos cuantos palmos de tierra nevada», adquiere un teatral esplendor que hubiera honrado a la Florencia renacentista. Las dos formas del mito chocan en las Plains of Abraham, donde, por un lado, un marqués y, por otro, un diputado de Hanover se arrancan reluctantemente de las páginas de la *Elegy* de Gray.

Muy próximo al núcleo del mito pastoril está el sentido un parentesco con el mundo animal y vegetal, que tan prominente parte es de la frontera canadiense. Pienso en un personaje artificial que aparece en *Delight,* de Mazo de la Roche, Delight Maimprize —dejo a los entendidos en ambigüedad la exploración de los armónicos que encierra ese nombre— es calificada por su creador como «no mucho más desarrollada intelectualmente que la vaca de ojos apagados en el establo». Debe ser muy raro que un novelista —un novelista despierto y astuto— pueda, con ese cariño e incluso admiración, llamar vaca a su heroína. Pero está de acuerdo con su creencia en la superioridad de lo primitivo e instintivo sobre lo civilizado y convencional. La prevalencia que han tenido en Canadá las fábulas, en las que los animales, en sus comportamientos y emociones, se asemejan mucho a los hombres, es una ilustración de lo que digo. A la inversa, matar un animal, como símbolo trágico o irónico, tiene una resonancia peculiar en la poesía canadiense, desde el alce en el poema de Lampman Long Sault hasta la matanza de gansos por Navidad, que es el tema informador de *A Suit of Nettles,* de James Reaney. Motivos pastoriles más com-

plicados son dignos de mención en Morley Callaghan, que continuamente vuelve sobre el tema de la inocencia traicionada o virtuosa, la une en *The Loved and the Lost* y la otra en *Such is My Beloved.* La Peggy del primer título citado, cuyo espontáneo afecto por los negros está inspirado por una experiencia infantil y simbolizado por el juguete de un niño, se encuentra especialmente próxima al tema.

El tema de *A Search for America,* de Grove, es la búsqueda que el narrador hace de un mito pastoril norteamericano en su forma genuinamente imaginativa, como distinta de su forma sentimental o socialmente estereotipada. El narrador, abandonado en el Nuevo Mundo, sin medios de sostenimiento, mientras vende enciclopedias y cosas por el estilo, choca grotescamente con el febril mercantilismo de la vida norteamericana y queda espiritualmente malherido. Termina por convencerse de que esta Norteamérica es un falso desarrollo social que ha crecido ocultando el auténtico ideal social norteamericano, e intenta aferrarse a la forma de esa sepultada sociedad. En nuestros términos, está intentando asir algo del mito de Norteamérica, la esencial idea imaginativa que encarna. Se tropieza, pero las aparta irritadamente, con las versiones sentimentaloides y de pacotilla de este mito: la granja lejos de todo, los felices días en el campo, los grandes espacios abiertos en el Oeste. Va derecho a las versiones realmente potentes y efectivas: el *Walden,* de Thoreau, la personalidad de Lincoln, Huckleberry Finn arrastrado por la corriente del gran río. Siente que la Norteamérica que busca tiene algo que ver con todo eso, aunque no se aclara mucho más.

Grove deja caer una insinuación en una nota a pie de página, casi al final, según la cual lo que su narrador anda buscando ha sido abandonado en los Estados Unidos, pero quizá no todavía en Canadá. No es ésta nuestra presente moraleja; los mitos pastoriles, aun en su forma genuina, no tienen localización geográfica. Se encuentran más bien en cosas tales como la afectuosa delicadeza de percepción que existe en *Over Prairie Trails* y en *The Turn of the Year,* del mismo Grove. A pesar de todo, la sugerencia tiene cierta importancia, pues indica que la concepción «Canadá» puede convertirse también en un

mito pastoril en determinadas circunstancias. Un escritor, hablando de la mística decimonónica del canadianismo, dice: «Se crea un mundo, cuyo centro se encuentra en el hogar canadiense; su plano medio en el amado paisaje de Canadá: su valla protectora, en el círculo de las instituciones británicas... un mundo tan centrípeto y tan escasamente expuesto a las sacudidas de la irrupción del mal como el de Sherlock Holmes.». El mito aquí sugerido es de hechura un tanto virgiliana; en él, la serenidad pastoril sirve de prólogo al despliegue del tema imperial. Sin embargo, no existió un Virgilio entre aquellos que lo miraron bajo este ángulo y ha tenido una importancia literaria de tono menor.

Hemos dicho que la literatura crea una mitología distanciada y autónoma, y que la sociedad misma produce una mitología correspondiente, a la que pertenece gran parte de la literatura. Hemos encontrado que el mito pastoril, en su forma popular y sentimentalmente social, es una idealización del recuerdo, especialmente el de la época infantil. Pero también hemos sugerido que el mismo mito aparece en una forma genuinamente imaginativa, y hemos encontrado su influjo en algunos de los mejores escritores canadienses. Nuestro problema actual es ver si podemos dar un paso más allá de Grove e intentar alguna caracterización del mito que él buscaba; un mito que, naturalmente, habría tenido un contexto norteamericano, pero una peculiar referencia a Canadá. El mito pastoril sentimental o nostálgico aumenta la sensación de distancia entre sujeto y objeto, mediante la retirada del primero al mundo de la fantasía. Así, el genuino mito debería resultar de la inversión de este proceso. El mito arranca con la identificación del sujeto y el objeto, el acto imaginativo primario de la creación literaria. Por ello, tenemos que volver al aspecto más explícitamente mitopoiético de la literatura canadiense, y lo encontramos centrado en la poesía más bien que en la ficción. Existen muchas razones para ello; una es que en la poesía no hay un gran mercado de consumo que ayude al escritor a refugiarse en las fórmulas sociales convencionales.

Un hecho llamativo de la poesía canadiense es el número de poetas que se han orientado hacia formas narrativas (incluidas las obras dramáticas destinadas a la lec-

tura y no a la representación) con preferencia a las formas líricas. El autor de antologías que se encierra totalmente en los límites de la lírica dará la impresión de que la poesía canadiense comenzó verdaderamente con el *Orion*, de Roberts, en 1880. De hecho existió una tradición de poesía narrativa, perfectamente asentada antes de esa fecha (Sangster, Heavysege, Howe y algunos otros), que se continúa en el período post-confederativo (Mair, Isabella Crawford, Duvar, además de las importantes obras narrativas de Lampan y D. C. Scott). Es claro que la afición de Pratt por lo narrativo significa una profunda afinidad con la tradición canadiense aunque, en la medida de mis conocimientos (y creo que son amplios), la afinidad fue inconsciente por parte de él. En otro lugar he tratado sobre la importancia de la poesía narrativa canadiense; poco nuevo tengo que añadir aquí. Tiene dos características que explican por qué es especialmente importante en la literatura de este país. En primer lugar, es impersonal. La lisa y escueta afirmación es el modo más eficaz que tiene de tratar la acción; y el autor, como en la canción popular y en la balada, puede permanecer en la sombra o hablar como miembro de un grupo. En segundo término las afinidades naturales de la poesía narrativa son con los temas trágicos e irónicos y no con las más elaboradas fórmulas cómicas o románticas de la prosa de ficción. De acuerdo con su forma impersonal, la tragedia y la ironía quedan expresadas en la acción del poema más bien que en el talante o los comentarios del mismo poeta.

Difícilmente podíamos esperar que las más tempranas narraciones estuvieran totalmente logradas; pero si las leemos con simpatía e imaginación histórica, podemos ver que el entorno canadiense ejerció su influjo sobre el poeta. El medio, en el Canadá del siglo XIX, es tremendamente frío, vacío y amplio; en este entorno resulta obvio e inmediato que el sentido de la naturaleza es el del último Romanticismo, progresivamente teñido de darwinismo; es una naturaleza en la cual hay que luchar con uñas y dientes. Notemos la recurrencia de episodios tales como naufragios, matanzas de indios, sacrificios humanos, madereros triturados por los troncos flotantes río abajo, escaladores aprisionados por los glaciares, animales aullando en la trampa, agonías de inanición y soledad

y, en breve, el «cerrar la puerta a toda la creación moral». El sufrimiento humano, en un medio semejante, es el subproducto de una masiva indiferencia, que, sea cualquiera su explicación, no es de índole moral. El poeta se enfrenta con un silencio moral más profundo que el físico, aunque el segundo frecuentemente simboliza el primero, como el poema de Pratt explícitamente llamado «Silences».

El poeta canadiense del siglo XIX difícilmente puede ayudarse con una preocupación por la naturaleza física; la naturaleza que le hace frente se le presenta con el enigma de la inconsciencia, el cual es, trasladado al hombre, el de la muerte. De aquí que su principal reacción emocional esté unida a lo elegíaco y sombrío, llena de soledad y miedo o, al menos, anhelante y nostálgica, abrazando —como Roberts— una «amada ilusión». En Carman, Roberts y D. C. Scott, hay una violencia retórica que se esfuerza por hablar en un tono confiado —como el de un anuncio radiofónico— sobre el destino de Canadá, sobre la llamada del camino franco o sobre el avance del progreso. Puesto que ninguna de las obras inmortales de su poesía fue escrita en este tono, podemos sospechar que éstos lo adoptaron por darse confianza a ellos mismos. El enigma de la inconsciencia en la naturaleza no es tal clase que espere una respuesta moralizante o intelectualizada. Lo que es más importante, no puede ser respondida por la ironía:

El molde gris de paleolítico rostro
Conservaba el dominio de las distancias.

La conclusión del *Titanic,* de Pratt, es casi de tono documental: está tan desnudo de ironía como de intención moralizante. La supresión de la ironía en la visión que el poeta tiene de la naturaleza la convierte en una visión pastoril; una pastoril fría, pero pastoril al cabo. Tenemos sólo la naturaleza física y una rudimentaria sociedad humana, todavía no tan vigorosa como para imponer la experiencia de las formas humanas de la tragedia e ironía.

El mismo tono elegíaco y retraído sigue apareciendo insistentemente en la poesía posterior. Los que, en los años veinte, mostraron influencia del mito de la muerte y

resurrección, de Eliot, especialmente Leo Kennedy, y A. J. M. Smith, se encontraban también en el centro de una tradición nacional. El uso del mito de Eliot fue considerado a veces como un descubrimiento del mismo, pero, por supuesto, los poetas anteriores, no sólo lo habían utilizado sino que eran igualmente conscientes de su origen en la poesía clásica, como indica el *Sappho*, de Carman. El enigma de lo inconsciente puede ser expresado por un símbolo como el de la agonía de un animal en trance de muerte, o bien puede ser manejado simplemente como un hecho irreductible de la existencia. Pero nos sale al encuentro a cada paso; busco por encima en Margaret Avison y allá aparece, en un poema titulado «Identity»:

Pero en esta superficie de berilo,
Sobre las aguas profundas de estos mares
Raídas por aquellos blancos cristales
Cuyo recuerdo no se debe evocar,
No crece brizna. Son los hielos polares
Allá el solitario está en soledad peor,
Rogada libertad
De la servidumbre del día y de la noche,
Del nacimiento y muerte,
Del ala tutelar.

En semejante entorno, podemos admirarnos de que, de algún modo, se haya desarrollado el mito pastoril. Pero, por supuesto, existen los mares del verano y una progresiva colonización del país, elementos que, en un momento, comenzaron a atraer , por fin, el Canadá del Este hacia la norteña zona templada. La Tierra Nuevamente Descubierta, que fue el origen de Pratt, colaboró para que se centrara en lo elegíaco; pero cuando comenzó a escribir, la sensación de la irracional hostilidad de la naturaleza se había retirado, en gran parte, a las praderas, donde se desarrolló un realismo de ficción, estrechamente relacionado a este sentimiento en talante y en imágenes. El sentido wordswortiano de la naturaleza como maestro es patente, ya que en Mrs. Traill, en quien notamos un enfoque, en cierto modo, selectivo del reminiscente tema de Miss Muffet. Cuando toma forma el mito pasto-

ril sentimental, también lo hace su contrapartida imaginativa, esa otra más dulce y más idílica mitad suya, que ha hecho del mito pastoril una convención tan importante en la literatura. En esta versión, la naturaleza, aunque todavía llena de elementos terribles y de misterio, es la representante visible de un orden que el hombre ha violado, una unidad espiritual que la inteligencia mata al diseccionarla. Esta forma de mito es más característica de la segunda fase del desarrollo social canadiense, cuando el conflicto entre el hombre y la naturaleza se amplía en un conflicto triangular entre la naturaleza, la sociedad y el individuo. Ahora, este último tiende a aliarse con la naturaleza contra la sociedad. Una expresión muy directa y obsesiva de esta actitud aparece en *Incomplete Anglers*, de John Robins: «Puedo acercarme placenteramente al árbol solitario; juguetonamente, a un grupo de árboles; extasiadamente, a un bosque; a un hombre solitario debo acercarme con precaución; a un grupo de ellos con temor; a una nación, con terror.» El mismo tema forma también parte de las cadencias finales de *The watch That Ends the Night*, de Hugh MacLennan: «A comienzos de octubre de aquel año en el silencio, como de catedral, de un Quebec veraniego e indio, con el lago dibujando en su espejo el fuego de los arces, se me ocurrió la idea de que ser capaz de amar el misterio que nos rodea es la última y única sanción de la existencia humana.»

Es la aparición de este tema en D. C. Scott lo que lo convierte en una de las «ancestrales voces» de la imaginación canadiense. Es mucho más fuerte y continuo en Lampman, que habla menos que sus contemporáneos y se esfuerza más por unir el sujeto y el objeto en la experiencia imaginativa. Esta unión tiene lugar al contacto del poeta con un paisaje deshabitado, salvo por lo que se refiere a las «colosales y poderosas formas» de Wordsworth que se manifiestan por la unión:

No, creo que algún bendito poder
Me trajera ociosamente errabundo.

También como en Wordsworth, esta unión de la muerte del individuo y la naturaleza es una experiencia de la que la sociedad, en cuanto tal, queda excluida. Así, cuan-

do el poeta encuentra un «bendito poder» en la naturaleza es la sociedad lo que abandona, al otro lado de lo que tiende a convertirse en un desierto dejado de la mano de Dios. Usualmente, esta sociedad es meramente trivial o aburrida; en cierta ocasión, en la inolvidable «City of the End of Things», se hace demoníaca.

Los dos aspectos de la tradición pastoril que hemos trazado no son incongruentes entre sí; más bien son complementarios. En un polo de la experiencia está la fusión de la vida en la naturaleza; en el opuesto está la identidad de los elementos siniestros y terribles de la naturaleza con el deseo de muerte en el hombre. En «The Truant», de Pratt, el «género *homo*» se enfrenta con el «gran Panjandrum» de la naturaleza, que es también su propio deseo de muerte: el gran Panjandrum es la fuerza destructiva de los nazis y los indios que martirizaron a Brébeuf, la capacidad que tiene el hombre de ser deliberadamente cruel. Irving Layton nos muestra no sólo la crueldad, sino la vulgaridad de la conciencia del deseo de muerte; puesto que no goza de inocencia, no puede sufrir con dignidad, como los animales; pierde su propia alma imaginaria al despreciar el cuerpo:

Dí: con sus diligentes ajetreos,
¿Nos engañará este ajetreo frío?
Al odiarse alza un espléndido muro;
Daño le causa por simple guijarro
Y se ama, compensando tal libertad.

Hemos hablado antes de una civilización que conquista el paisaje y le impone un patrón abstracto y ajeno. Conforme se produce este proceso, los escritores, especialmente los poetas, tienden progresivamente a ver gran parte de este proceso como algo que es humano pero aún está deshumanizado, pues la real humanidad del hombre abandona una parte de la naturaleza, que viola continuamente pero que permanece inviolada.

Al leer una amplia colección de modernos poemas canadienses o relatos encontramos una variedad de tonos, talantes, actitudes, técnicas y planteamientos. Pero existe una cierta unidad en la impresión que de todo ello se recibe, una impresión de dulzura y razonabilidad, rara-

mente difícil o demasiado atrevida en sus vuelos imaginativos; la pasión —de amor o de odio— es contenida por un elemento meditativo. No es fácil explicar con palabras la sensación, pero si hojeamos el número de *Tamarack Rewiew* dedicado a la literatura del Oeste indio o a los poemas húngaros traducidos por canadienses en la compilación *The Plough and the Pen,* podemos ver por contraste algo del vigor y de las limitaciones de los escritores canadienses. También ellos vivieron, si no en la Arcadia, sí en una tierra que, en cierta medida, era un espacio vacío y en la que la impregnación de la naturaleza física había dejado una huella pastoril en su mente. Desde el venado y el pez en «The Carrol», de Isabella Crawford, hasta las ranas y sapos de Layton, desde el blanco narciso de Knister hasta el *cereus* que florece por la noche, de Reaney, todo aquello que es central en los autores canadienses parece marcado por la proximidad del mundo natural. El sentido de esta inminencia organiza la mitología de Jay Macpherson; es la enseña con que los soldados canadienses conquistaron Italia en *The Net and the Sword,* de Douglas Lepan; puede estar en primer plano, como en Alden Nowlan, o en fondo, como en Birney; pero siempre está presente.

Entrar a fondo en este absorbente tema nos llevaría a escribir otro libro: *A Literary Criticism of Canada* como podríamos titularlo. Queremos aquí resumir tan sólo el tema de un modo emblemático, a través de dos famosas pinturas primitivas americanas. Una es *Historical Monument of the American Republic,* por Erastus Salisbury Field. Pintado en 1876, para el centenario de la Revolución es un retrato enciclopédico de los acontecimientos de la historia americana, sobre el fondo de unas altivas torres cuyos remates están rodeados de nubes y que aparecen unidas por puentes de ferrocarril. Es una visión profética de las futuras ciudades de los rascacielos, de la tremenda voluntad de poder contenida en la tecnología de nuestro tiempo y en la civilización que ella ha construido, una civilización que ahora impone gradualmente una uniformidad de cultura y hábitos de vida sobre todo el globo. Puesto que los Estados Unidos son el más poderoso centro de esta civilización, cuando nos referimos a su uniformidad decimos frecuentemente que

el mundo se está americanizando. Pero, por supuesto, América misma se está americanizando en este sentido, y la uniformidad impuesta sobre Nueva Delhi y Singapur o sobre Toronto y Vancouver no es mayor que la que se impone sobre Nueva Orleans o Baltimore. No obstante, una nación tan inmensa y productiva se ve comprometida a esa progresiva uniformidad tecnológica, aun a pesar de que muchas tendencias pueden forcejear en otras direcciones. Canadá ha participado al pleno en las guerras, expansiones económicas, logros tecnológicos y tensiones internas del mundo moderno. Los canadienses parecen adaptados al nuevo mundo de la tecnología y muy eficientes en su manejo. A pesar de todo, en la imaginación de este país hay profundas reservas frente a dicho mundo en su consideración de un fin de la vida como tal, y la separación política de Canadá ha ayudado a resaltar en su literatura esas reservas.

El Canadá inglés comenzó bajo el influjo de los *tories* vencidos después de la Revolución Americana y, así, en su literatura aparece un sesgo fuertemente antirrevolucionario. El radicalismo canadiense que se desarrolló en oposición al Realismo no fue una reviviscencia del espíritu revolucionario americano, sino un movimiento absolutamente diferente, que tenía algo en común con los *tories* a los que se oponía. Pensamos en los elementos *tories* y radicales de la visión social de William Cobbett, que también tiene su puesto en el registro canadiense. Una tradición revolucionaria puede ser responsable de dos defectos: infravalorar la historia y ser impaciente con las leyes; y hemos visto lo notablemente vigoroso que es el respeto de los canadienses por la ley y la historia. La actitud representada por Haliburton frente a lo americano no es, en conjunto, de hostilidad; sería mejor describirla como no comprometida, como cuando Sam Slick habla de un Cuatro de Julio como «un esplendido espectáculo; quince millones de hombres libres y tres millones de esclavos *a-celebratin'** el cumpleaños de la libertad». La fuerte tradición romántica existente en la literatura canadiense tiene mucho que ver con su primitivo conservadurismo. Cuando comienzan a insinuarse expre-

* La idea es «no celebrando». (N. del T.)

siones más radicales en las obras canadienses, como en la poesía de Alexander McLachlan, persiste en menor medida el presupuesto de que la libertad y la independencia nacional son una misma cosa, o de que los mercantilistas *whig*, que vencieron en la Revolución Americana, constituyen necesariamente la única fuerza emancipadora existente en el mundo. En algunos autores canadienses de nuestro tiempo —pienso especialmente en *Trial of a City*, de Earle Birney, y en la poesía de F. R. Scott— existe una oposición no ya a las tendencias democráticas, sino a las oligárquicas, de la civilización norteamericana; no a la doctrina política liberal, sino a la del *laissez-faire*. Quizá es un poco más fácil ver esas distinciones desde la posición ventajosa de un país más pequeño, aunque se trate de un país que, en su cultura material, ha hecho suyo el «estilo de vida americano».

El otro cuadro al que aludíamos es mucho anterior, «The Peaceable Kingdom», por Edward Hicks, pintado en 1830. Aquí, en el fondo aparece un pacto entre los indios y los colonos cuáqueros bajo Penn. En el primer plano aparece un grupo de animales, leones, tigres, osos y bueyes, como ilustración de la profecía de Isaías que habla de la recuperación de la inocencia natural. Como los animales del Douanier Rousseau, miran de hito en hito más allá de nosotros, con una serenidad que trasciende el estado consciente. Es un emblema pictórico de lo que el narrador de Grove trató de encontrar bajo la superficie de América: la reconciliación del hombre con el hombre y con la naturaleza; el talante del retiro de Thoreau en Walden, del jardín de Emily Dickinson, de la balsa de Huckleberry Finn, de las elegías de Whitman. Este talante está muy próximo a la visión obsesiva de una serenidad que es tanto humana como natural y que hemos intentado identificar en la tradición canadiense. Si hubiéramos de caracterizar tal tradición con un acento específico, podríamos llamarla la búsqueda de un reino pacífico.

Los escritores de la última década, al menos, han comenzado a escribir en un mundo que es post-canadiense, como es post-americano, post-británico y posterior a cualquier cosa que no sea el mundo mismo. No existen provincias en el imperio del avión y la televisión, ni separa-

ción física de los centros de cultura tales cuales ellos son. La sensibilidad ya no depende de un entorno específico ni incluso de la misma capacidad de percibir la experiencia. Una indicación que hace cierto crítico sobre Robert Finch ilustra una tendencia que está afectando tanto a la literatura como a la pintura: «La acción recíproca de la percepción de impresiones es tan complicada y tan estimulante que el lector acaba por no captar la presencia de tal percepción». Marshall McLuhan habla del mundo reducido a una sola y gigantesca aldea primitiva, en la que todo tiene la misma clase de inmediatez. Habla del miedo que tantos intelectuales tienen frente a semejante mundo y hace notar afectuosamente: «El terror es el estado normal de toda sociedad de tipo moral, pues en ella, todo afecta a todos constantemente». El espíritu canadiense, si lo personificamos como algo unitario que ha existido en el país desde los primeros viajes hasta el presente, muy bien pudiera sentir, ante esta afirmación, que éste es el punto al que ha llegado. En otras palabras, las nuevas condiciones dan a las viejas una nueva importancia, como si lo que se desvanece en una forma reapareciera en otra. El momento en que el reino pacífico ha sido totalmente dejado al margen por su rival es el momento en que, de nuevo, salta al primer plano, como la eterna frontera, lo primero con que tiene que habérselas la imaginación del escritor. «The Truant», de Pratt, ya aludido, prefigura la poesía del futuro, cuando la naturaleza física se haya retirado al espacio exterior y sólo el individuo y la sociedad resten como factores efectivos de la imaginación. Pero el conflicto central y los estados de ánimo en los que se establece sigue siendo el mismo.

En las biografías al viejo estilo, uno acaba por cansarse de esa dudosa genealogía que analiza los antepasados de un poeta para averiguar si una inclinación suya a la fantasía puede ser consecuencia de una bisabuela irlandesa. El lector puede sentir la misma falta de realismo en los esfuerzos por vincular a los escritores canadienses con una tradición artificialmente creada a base de anteriores escritores que puede no haber leído o admirado demasiado. Yo mismo he tenido esta sensación cada vez que he escrito sobre la literatura canadiense. Sin embargo, estoy haciendo el camino de vuelta a la idea de que

parece existir algo así como un *continuum* de la imaginación y de que los autores están condicionados en sus actitudes por sus predecesores —o por el clima cultural de sus predecesores— ya sea consciente o inconsciente esa influencia. Repitamos que no existe nada que pueda dar forma a la sensibilidad y experiencias de un escritor salvo el mismo estudio de la literatura. En él tienen una obvia prioridad los grandes clásicos, «monumentos de su propia magnificencia», y los mejores autores contemporáneos. Un autor será afortunado en la medida en que existan esos clásicos o contemporáneos en sus particulares tradiciones culturales; pero, en cualquier caso, necesita de ellas. Necesita de ellas, ante todo, cuando lo que le hace frente parece tan nuevo como para amenazar su identidad. Para los actuales y futuros escritores canadienses, y para sus lectores, lo importante en la literatura canadiense, más allá de los méritos de una obra particular, es heredar la totalidad de la empresa. Los escritores de Canadá han identificado los hábitos y actitudes del país, como Fraser y Mackenzie identificaron sus costas. También han dejado un legado imaginativo de dignidad y de gran intrepidez.

AGRADECIMIENTOS

«Los instrumentos de la producción mental» apareció en *The Knowledge Most Worth Having,* publicado por Wayne C. Booth, 1967, Universidad de Chicago. Ha sido reimpreso con autorización de la University of Chicago Press.

El texto de «La ciencia del bien y del mal» se ha tomado de *The Morality of Scholarship,* obra compilada por Max Black, 1967, Universidad de Cornell. Con autorización de la Cornell University Press.

«Especulación e interés» apareció en *The Humanities and the Understanding of Reality,* dirigida por Thomas B. Stroup, Lexington, Kentucky, 1966. Reimpreso con permiso de la University of Kentucky Press.

«El diseño como principio generador en las artes» apareció en *The Hidden Harmony: Essays in Honor of Philip Wheelwright,* Nueva York, 1966. Reimpreso con autorización de Odysey Press.

«Sobre los juicios de valor» apareció en *Contemporary Literature,* Vol. 9, núm. 3, verano 1968, y ha sido reimpreso con permiso de la University of Wisconsin Press.

«Crítica, lo visible y lo invisible» vio la luz pública en *College English,* Vol. 26, núm. 1, octubre 1964, y ha sido

reimpreso con autorización del National Council of Teachers of English.

«Enseñanza elemental e iniciación a la investigación» está tomado, con autorización de la Modern Language Association of America, de *PMLA*, Vol. LXXIX, núm. 2, mayo 1964.

«Variedades de las utopías literarias» está tomado, con su autorización, de *Daedalus*, revista de la American Academy of Arts and Sciences, Boston, Massachusetts, Vol. 99, núm. 2.

«La revelación a Eva» apareció en *Paradise Lost: A Tercentenary Tribute*, publicado por Balachandra Rajan, Toronto, 1969, y ha sido reimpreso con autorización de la University of Toronto Press.

«El camino del exceso» apareció en *Myth and Symbol: Critical Approaches and Applications*, publicado por Bernice Slote, Lincoln, Nebraska, 1963, y ha sido reimpreso con autorización de la University of Nebraska Press.

«Las llaves de las puertas» está reimpreso de *Some British Romantics: A Collection of Essays*, publicado por James V. Logan, John E. Jordan y Northrop Frye. Copyright de 1966, de la Ohio University Press. Todos los derechos reservados. Reimpreso con autorización de la citada editorial.

«El barco embriagado: Elementos revolucionarios en el Romanticismo» apareció en *Romanticism Reconsidered*, Nueva York, 1963, y ha sido reimpreso con permiso de la Columbia University Press.

«Dickens y la comedia de humor» apareció en *Experience in the Novel*, publicada por Roy Harvey Pearce, Nueva York, 1968, y ha sido reimpreso con autorización de la Columbia University Press.

«El problema de la autoridad espiritual en el siglo XIX» apareció en *Literary Views: Critical and Historical Essays*, publicado por Carroll Camden, editado para la Universidad William Marsh Rice, por la University of Chicago Press, 1964, y reimpreso con permiso de esta editorial.

«El remate de la torre» apareció en *The Southern Review*, Vol. 5, núm. 3, verano 1969, y ha sido reimpreso con permiso de dicha publicación.

«Conclusión» apareció en *Literary History of Canada: Canadian Literature in English*, coordinador general, Carl

F. Klinck, Toronto, 1965, y ha sido reimpreso con autorización de la University of Toronto Press.

Agradezco a Miss Sybil Hutchinson el permiso para citar el pasaje de *A Suit of Nettles*, Toronto, 1958, por James Reaney, puesto que ella posee los derechos sobre este material.

Pienso que el resto de las citas contenidas en este libro son de propiedad pública o materia de legítimo comentario.

* EX LIBRIS *
CALLE DE LOS LIBREROS
ARMAUIRUMQUE

Esta obra se terminó de imprimir
el día 14 de abril de 1973 en
los talleres de Ramos, Ar-
tes Gráficas, María Isa-
bel, 12 - Madrid-11

ULTIMOS TITULOS

DE LA

COLECCION PERSILES

39. Edith Helman: **Jovellanos y Goya.**
40. Georges Demerson: **Don Juan Meléndez Valdés y su tiempo.**
41. José María Castellet: **Iniciación a la poesía de Salvador Espríu.**
42. Georges Bataille: **La literatura y el mal.**
43. Domingo Ynduráin: **Análisis formal de la poesía de Espronceda.**
44. R. M. Albères: **Metamorfosis de la novela.**
45. Fernando Morán:**Novela y semidesarrollo.**
46. Gabriel Celaya: **Inquisición de la poesía.**
47. Walter Benjamin: **Iluminaciones, I.**
48. Julien Green: **Suite inglesa.**
49. Oscar Wilde: **Intenciones.**
50. Julio Caro Baroja: **Los Baroja.**
51. C. M. Bowra: **La imaginación romántica.**
53. Luis Felipe Vivanco: **Moratín y la ilustración mágica.**
54. Paul Ilie: **Los surrealistas españoles.**
55. Julio Caro Baroja: **Semblanzas ideales.**
56. Juan Ignacio Ferreras: **La novela por entregas.**
57. J. Benet, C. Castilla del Pino, S. Clotas, J. M. Palacio, F. Pérez y M. Vázquez Montalbán: **Barojiana.**
58. E. López Campillo, **La revista de Occidente y la formación de minorías.**
59. M. Aguirre: **Antonio Machado, poeta simbolista.**